

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ..... 2

INTRODUCTION ..... 3

### **PREMIÈRE PARTIE** **HISTOIRE DU VALOIS, DE CRÉPY-EN-VALOIS** **ET DE SON MUSÉE**

I) HISTOIRE DU VALOIS ET DE CRÉPY, SA CAPITALE ..... 6  
II) LE MUSÉE DE L'ARCHERIE ET DU VALOIS ..... 14  
    1- L'origine de la collection : Philippe Gouble et le musée d'Art Sacré ..... 14  
    2- Publications sur les statues du musée d'Art Sacré ..... 17  
III) LA CHAPELLE DU LUAT ..... 20

### **DEUXIÈME PARTIE** **LES STATUES DE FRESNOY-LE-LUAT : LA VIERGE À L'ENFANT**

I) LA VIERGE À L'ENFANT ..... 24  
II) ICONOGRAPHIE ..... 31  
    1- Les Vierges trônant avec l'Enfant écrivant ..... 31  
    2- Les Vierges à l'Enfant trônant avec un livre ouvert ..... 34  
III) LA VIERGE DU LUAT : INFLUENCES, DATATION ET PROVENANCE ..... 44  
IV) LA QUESTION DES ARMOIRIES ..... 55  
    1- Les armes portées par la Vierge du Luat ..... 55  
    2- La dalle funéraire du seigneur Jacques de Grouches ..... 58  
    3- Des armoiries identiques ? ..... 62

### **TROISIÈME PARTIE** **LES STATUES DE FRESNOY-LE-LUAT : LES SAINTS**

I) LE CULTES DES SAINTS AU MOYEN ÂGE ..... 66  
II) SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE ..... 70  
III) SAINT JACQUES LE MAJEUR ..... 77  
IV) LES CHEMINS DE SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE ..... 87  
V) TROIS STATUES, UN MÊME ARTISTE ? ÉTUDE COMPARATIVE ..... 92

CONCLUSION ..... 97

BIBLIOGRAPHIE ..... 99

## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien, leur aide ou leurs conseils pendant la durée de mes recherches.

Tout d'abord, merci à M. Éric Blanchegorge, conservateur des musées de Compiègne et du musée de l'archerie et du Valois, ainsi qu'à Sophie Picot du musée de Crépy-en-Valois, qui se sont toujours montrés disponibles et de bon conseil.

Un grand merci à Philippe Gouble sans qui, assurément, de nombreuses œuvres auraient aujourd'hui disparu, et qui m'a fait partager ses connaissances et ses souvenirs.

Je remercie également M. Daniel Bourgois, le maire de Fresnoy-le-Luat, qui m'a permis de visiter la chapelle du Luat, ainsi que le personnel de la mairie, notamment Marie José Kowalczyk.

Merci à Marie-Antoinette Aubert, qui m'a gentiment accordé du temps et fait partager ses connaissances, ainsi qu'à Marguerite Marie Bertin.

Enfin, je remercie ma directrice de recherches, Mme Fabienne Joubert, et l'université Paris IV La Sorbonne.

## INTRODUCTION

La Picardie est un territoire pour lequel il n'est pas aisé de définir des limites. Au cœur de l'art gothique dans son plus bel épanouissement, cette région a vu se dérouler certains des plus grands chantiers du Moyen Âge, avec sans cesse la volonté d'atteindre les plus hauts sommets, repoussant les limites architecturales et artistiques comme à la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais, l'un des plus grands et vains défis architecturaux de l'époque. Quelque temps auparavant, c'est sur ce territoire que l'on choisit d'ériger les plus belles cathédrales, comme celles de Noyon, Senlis et Amiens. Terre d'entre-deux, de frontières, d'invasions, sans cesse exposée aux décisions politiques et administratives et régulièrement ravagée par les conflits, la Picardie est synonyme de changements, de passages, de transitions. Elle exerce un rôle de liaison entre la Normandie, les Pays-Bas et l'Île-de-France qui l'encadrent à l'ouest, au nord et au sud. Ses frontières se sont modifiées au cours du temps, et la Picardie médiévale n'était pas le reflet exact de celle que nous connaissons aujourd'hui.

Les délimitations anciennes de cette région ne correspondent pas aux trois départements qui la composent de nos jours, c'est-à-dire la Somme, l'Oise et l'Aisne. Dans ses anciennes limites, la Picardie comprenait dans son entier la Somme, une partie du nord de l'Oise et de l'Aisne, ainsi que la région côtière du Pas-de-Calais. Par conséquent la majeure partie de l'Oise, dont le Valois et le

Vexin français, ainsi qu'une partie de l'Aisne, se trouvaient en fait en Île-de-France, terre royale. Ainsi des villes comme Beauvais, Soissons, Senlis, Compiègne ou Crépy, dès qu'elles furent ralliées à la couronne de France, ont toujours connu l'attraction de Paris et le rayonnement de ses artistes. La position privilégiée de l'Île-de-France entre la Marne, l'Oise et la Seine, en fit un centre de commerce important.

Il est également intéressant de noter, dans le domaine des matériaux, la grande richesse de l'Île-de-France. Celle-ci possédait en effet énormément de carrières de calcaire, pierre à la fois résistante et facile à travailler, qui faisait le bonheur des artistes alentour. Les ateliers parisiens avaient alors toute la matière nécessaire à leurs œuvres sculptées.

L'étude qui suit est consacrée à des sculptures de la fin du Moyen Âge, et à trois en particulier, qui sont aujourd'hui conservées au musée de Crépy-en-Valois, dans l'Oise. À l'abri jusqu'à il y a une trentaine d'années dans la petite église de campagne du Luat, elles ont longtemps été délaissées, voire oubliées. À travers une histoire et un parcours difficiles à reconstituer, elles tentent désormais de nous dévoiler leur passé, reflet d'une époque où l'art renaît peu à peu après les vicissitudes de la Guerre de Cent Ans, et se met au service non seulement des grands de ce monde, mais également au service du peuple.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

## PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DU VALOIS,  
DE CRÉPY-EN-VALOIS  
ET DE SON MUSÉE

## **I) HISTOIRE DU VALOIS ET DE CRÉPY, SA CAPITALE**

Au tout début du XV<sup>e</sup> siècle le Valois devient duché, et ce territoire se divise alors en six châtelainies : Crépy, Béthisy-Verberie, Pierrefonds, La Ferté-Milon, Oulchy et Neuilly-Saint-Front (ill. 1). Le gouverneur qui avait en charge la défense d'une contrée résidait dans le chef-lieu d'une châtelainie. Environ deux fois plus étendu qu'il ne l'est aujourd'hui, cet espace était constitué et entouré de vastes forêts, en particulier au nord-ouest (forêts de l'Aigue, de Guise et d'Halatte), ainsi qu'en son centre (forêt de Retz).

De nos jours, le Valois est décrit comme une région du sud-est du Val-d'Oise. Si autrefois il s'étendait jusqu'à la région de l'Aisne et à des villes comme Soissons ou Braine, aujourd'hui il est nettement plus réduit et se cantonne à l'Oise. Ce vaste plateau est encore délimité par d'importants massifs, comme la forêt de Compiègne au nord, le Multien au sud, les forêts de Chantilly et d'Ermenonville à l'ouest, et la forêt de Retz à l'est. Il est entouré de quatre rivières : la Seine, la Marne, l'Oise et l'Aisne, et se situe entre Paris et la Picardie. Cet espace comprend des villes comme Nanteuil-le-Haudoin, Verberie, Saint-Vaast-de-Longmont et Fresnoy-le-Luat (ill. 2). Autrefois, le Valois était délimité par le Châtelet de Paris, les baillages de Compiègne, Senlis, Soissons, Vitry, Château-Thierry et Meaux. Il comprenait le diocèse de Senlis ainsi qu'une partie de ceux de Soissons, Reims et Meaux. Son administration était aux mains des généralités de Paris et de Soissons.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

Le Valois qui, nous l'avons dit, faisait autrefois le double de sa surface actuelle, s'est agrandi au fur et à mesure. Au départ, il était constitué des comtés de Vez et de Crépy. Suite aux donations des comtes de Champagne et des diverses alliances au sein des familles alentour, le territoire s'est élargi. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on choisit la châtellenie de Béthisy (à l'ouest) pour former l'arrondissement du comté. En 1406, lorsque le Valois devint duché, ce furent celles d'Oulchy et de Neuilly-Saint-Front (au sud) qui furent ajoutées au domaine, et ainsi de suite.

Lien entre l'Île-de-France et les grands centres culturels picards, le Valois bénéficie ainsi d'une position stratégique, et de nombreux artistes y ont circulé au cours des siècles.

Pour comprendre le Valois du XV<sup>e</sup> siècle et du début du siècle suivant, période qui nous intéresse pour cette étude, nous allons évoquer son histoire à travers celle de sa capitale : Crépy.

L'histoire du Valois, comme celle de tout autre territoire, fut bien sûr mouvementée et il n'est pas question ici de la restituer de façon exhaustive. Tout au long de son parcours, cette terre fut soumise aux guerres, aux invasions, aux famines, aux maladies, au pouvoir et à la convoitise.

Le comté de Valois eut d'abord pour chef-lieu la ville de Vez. C'est ensuite Crépy-en-Valois qui deviendra sa capitale à partir du X<sup>e</sup> siècle et jusqu'à

la Révolution. Les origines de cette ville sont obscures, mais l'on a cependant trouvé des traces d'occupation romaine. Les premiers seigneurs de Crépy commencent à fortifier le site au X<sup>e</sup> siècle. Vaste promontoire rocheux bordé par de profondes vallées, l'endroit est idéal pour accueillir la future ville fortifiée. Ainsi s'établirent le château et la vieille ville. Les origines dudit château font débat. Comme le remarque J. Cambry<sup>1</sup>, certains assurent qu'il fut édifié par César, tandis que d'autres prétendent qu'on le doit à Dagobert I<sup>er</sup>, roi des Francs de 629 à 639.

À la mort de Charlemagne en 814, le domaine de Crépy échoit entre les mains de Raoul I<sup>er</sup><sup>2</sup>, qui fixe sa résidence dans la ville. S'ensuit alors une dynastie qui s'ancre définitivement à Crépy. Raoul entreprend de construire un nouveau château fort au sommet du promontoire et fait réaliser une première enceinte. Très dévot, il fait transférer les reliques de saint Arnoul dans la chapelle de son château en 949. Comme le signale A. Moreau-Néret<sup>3</sup>, c'est aussi lui qui obtient du roi Louis IV d'Outre-Mer d'instaurer une foire à Crépy, qui débutait en juillet, le lendemain de la fête de saint Arnoul. Ainsi les pèlerins se pressaient à Crépy, en plus de tous ceux qui se déplaçaient pour l'occasion. Le successeur de Raoul, Gauthier II (998-1023), fortifia à son tour le château de Crépy, au bord duquel se constitua bientôt un bourg, protégé par une enceinte encore plus étendue. Il entreprit de fonder le monastère saint Arnoul, qui deviendra la

---

<sup>1</sup> CAMBRY, 1803, pp. 100-101.

<sup>2</sup> Les chronologies divergent quant aux titres des différentes personnes ayant porté le nom de Raoul.

<sup>3</sup> MOREAU-NÉRET, s.d., p. 6.



nécropole des comtes de Crépy. En 1008 il fait édifier une église en l'honneur du saint afin d'y entreposer ses reliques, qui ne pouvaient plus se contenter d'un écrin aussi modeste que la chapelle du château. D'autres reliques provenant de Terre Sainte viendront y ajouter leur prestige à l'époque d'Hugues le Grand (1057-1102). L'église où elles sont conservées attire de nombreux pèlerins et constitue l'un des facteurs de l'importance des foires de Crépy. D'abord abbaye bénédictine, Saint-Arnoul sera rattachée à Cluny et deviendra d'ailleurs l'un des prieurés les plus importants. À la mort de Gauthier II le comté passe entre diverses mains, notamment celles de Raoul II, son fils. Celui-ci, comte de Vermandois et de Valois, se proclamait alors seigneur du château fort de Crépy. À sa mort en 1030, c'est le comte Simon le Saint qui hérite du domaine. Au décès de ce dernier, c'est à sa sœur Hildebrande, épouse de Héribert IV comte de Vermandois, que revient Crépy et le comté de Valois. Adèle, la fille d'Hildebrande, épouse quant à elle Hugues le Grand, second fils du roi Henri I<sup>er</sup>, que ce vaste domaine si proche de Paris ne laisse pas indifférent. Avec lui débute alors la dynastie capétienne des ducs de Crépy.

Grâce au fils d'Hugues le Grand, Raoul IV, la ville poursuit son développement. La foire connaît un succès grandissant, avec sept villes de Flandre représentées. Cette époque voit naître les premières chartes communales, et Crépy est l'une des villes privilégiées qui en bénéficie. Lorsque Raoul IV meurt, elle revient d'abord à son fils Raoul V le Lépreux, puis à sa sœur

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

Elisabeth, épouse de Philippe d'Alsace. À cette époque la ville connaît une importante activité commerciale car elle est située sur la voie reliant les Flandres aux foires de Champagne. Philippe d'Alsace tente tant bien que mal de garder le Valois après la mort de sa femme avec laquelle il n'a pas eu d'héritiers, bien que le domaine doive revenir à Éléonore, la dernière fille de Raoul IV. Il fut donc décidé que si leur union restait stérile, le domaine retournerait à la couronne de France. C'est ce qui arrive et en 1214, à la mort d'Éléonore, Philippe Auguste prend alors possession de Crépy et du Valois, domaines auxquels il s'intéresse beaucoup. Ce fut également le cas de Saint Louis, qui concéda pendant de nombreuses années le Valois à sa mère, Blanche de Castille, qui passait beaucoup de son temps au château. En 1270, à la mort de Jean-Tristan, fils de Saint Louis, le Valois revient à la couronne.

Par la suite, le comté est concédé plusieurs fois en apanage à divers princes, dont Charles de Valois (1270-1325), fils de Philippe le Hardi. En recevant ce territoire en 1284 il fonde alors la maison de Valois, qui régna sur le royaume de France de 1328 à 1589. Charles est très attaché à cette terre, et il séjourne souvent au château de Crépy. Avec lui la ville devient plus prospère : il supprime certaines taxes s'appliquant à toutes les personnes nées ou à naître en Valois, et fait édifier une nouvelle enceinte encore plus vaste afin d'abriter la population qui s'est beaucoup développée. Philippe VI de Valois (1293-1350), fils aîné de Charles, devient roi de France en 1328 et fait alors régner la maison

du même nom. Crépy ne pouvant plus constituer l'une de ses résidences principales, il transmet alors le comté de Valois à son fils, le duc Philippe d'Orléans (1336-1375). En 1358, la ville de Crépy est ravagée par les Anglais et les Navarrais. À la mort de Philippe d'Orléans, le Valois revient de nouveau à la couronne de France. Ce dernier étant mort sans héritiers, c'est au frère de l'actuel roi Charles VI, Louis I<sup>er</sup> duc d'Orléans (1372-1407), fondateur de la branche de Valois-Orléans que l'on confie le comté, qui sera érigé en duché à son intention en 1406. Il vit souvent à Crépy et choisit de renforcer les fortifications de la ville. En effet le Valois se trouve encadré de part et d'autre par les états du duc de Bourgogne dont il connaît l'hostilité, et il préfère donc se prémunir contre toute attaque éventuelle. À la mort de Louis d'Orléans c'est son fils aîné, Charles I<sup>er</sup> d'Orléans (1394-1465), qui hérite de ses biens, dont le Valois. C'est sous sa direction que la ville de Crépy atteindra son développement territorial actuel. On assiste durant cette période à la naissance de la lutte entre le parti d'Orléans et le parti Bourguignon. Crépy est prise tour à tour par les Bourguignons, les Orléanais et les Anglais, et sera maintes fois saccagée, dévastée, ruinée. En 1431, les Anglais détruisent une partie des fortifications et du château, ainsi que tous les monuments funéraires des comtes de Crépy. C'est à cette date que fut aussi détruite la quasi-totalité des bâtiments qui reliait Crépy au village de Duvy, celui-ci faisant partie de la cité. De plus la famine, le froid et les épidémies frappent

tout le pays à cette période. Mais en 1433, les Français parviennent à reprendre la ville par surprise.

Après une longue détention en Angleterre, où Charles I<sup>er</sup> d'Orléans était prisonnier après avoir été capturé à Azincourt, l'année 1440 voit son retour en France. L'homme va alors trouver un duché dévasté, et la ville de Crépy détruite. Les campagnes sont désertes et la population ne représente plus que le quart de ce qu'elle fut jadis. Carlier<sup>1</sup> note qu'en 1456, grâce aux bons soins du duc d'Orléans, les habitants de la ville entreprennent de réparer l'église paroissiale de Saint-Denis, ainsi que celles de Sainte-Agathe et de Saint-Thomas. Il nous apprend également qu'en 1458, le duc d'Orléans se trouve au château de Crépy<sup>2</sup>.

Suite au décès de Charles I<sup>er</sup> d'Orléans, son fils Louis II d'Orléans (1462-1515) n'étant encore qu'un enfant, c'est Marie de Clèves qui a la charge d'administrer le Valois. Elle vient ainsi à Crépy à plusieurs reprises. C'est en janvier 1484 que Louis II d'Orléans entre solennellement dans la ville. Ainsi au XV<sup>e</sup> siècle, le Valois commence à renaître et à se reconstruire. Pour preuve on rétablit en 1492 les foires à Crépy deux fois par an. Foires qui avaient jadis, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, assuré la prospérité de la ville et qui avaient attiré voyageurs, paysans, marchands et aussi, sans aucun doute, des artistes. Cette ville qui a su jouir d'une importance notable tout au long du Moyen Âge ne joue désormais plus, en cette fin de XV<sup>e</sup> siècle, que le rôle de capitale administrative. Lorsque

---

<sup>1</sup> CARLIER, 1999, p. 490.

<sup>2</sup> CARLIER, 1999, p. 487.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

Louis II d'Orléans devient le roi Louis XII en 1498, même s'il séjourne parfois au château de Crépy, le duché de Valois l'intéresse peu et il choisit donc d'en faire don à François d'Angoulême (1494-1547), le futur roi François I<sup>er</sup>, qui rattachera alors le domaine à la couronne de France. Avec lui débute une autre période durant laquelle Crépy sera délaissée au profit du château de Villers-Cotterêts, désormais résidence royale, bien qu'il apprécie lui-même de venir au château. Le Valois passe ensuite entre les mains d'Henri II (1519-1559), second fils de François I<sup>er</sup>, et dans celles de Catherine de Médicis (1519-1589) qui habita également l'édifice. En 1574, Henri III établit un marché franc à Crépy. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la ville connaîtra de nouveaux troubles avec les guerres de religion.

De cette riche cité, aujourd'hui chef-lieu du canton de l'Oise, qui a traversé les siècles et qui possédait autrefois trois paroisses, deux collégiales, deux couvents de religieux, deux monastères de femmes, un prieuré et deux confréries, on conserve aujourd'hui quelques maisons, des ruines, notamment celles du monastère Saint-Arnoul, mais aussi l'ancien château des ducs de Valois, autour duquel se développa la ville au cours du temps. Vendu comme bien national à la Révolution, puis racheté par la municipalité, il accueille aujourd'hui les collections du musée de l'archerie et du Valois après avoir connu diverses utilisations.

## **II) LE MUSÉE DE L'ARCHERIE ET DU VALOIS (ill. 3)**

Le musée de l'archerie et du Valois, comme son nom l'indique, abrite en son sein deux sections distinctes : l'une consacrée à l'évolution de l'archerie à travers le temps et l'espace (la collection d'arcs est unique en France), aux bouquets provinciaux et présente également une importante collection de statues de saint Sébastien, patron des archers ; l'autre dédiée aux statues et divers objets d'époques médiévale et renaissance appartenant aux églises de trois cantons du Valois (Crépy, Betz et Nanteuil-le-Haudoin) : c'est le musée d'Art Sacré.

Les quelques cent cinquante sculptures et objets sont répartis dans deux pièces du château (ill. 4). La première partie se trouve dans la salle de l'Auditoire, qui fut certainement autrefois la grande salle de la demeure seigneuriale édifée par Philippe I<sup>er</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle, et qui possède encore aujourd'hui sa charpente en bois du XVI<sup>e</sup> siècle. La seconde partie se situe dans la partie haute de la chapelle Saint-Aubin, bâtie vers 1170-1180, qui jouxte la grande salle (ill. 5 & 6). Au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque le culte de saint Aubin tomba en désuétude, cette chapelle servit de grenier municipal.

### **1- L'origine de la collection : Philippe Gouble et le musée d'Art Sacré**

Tout commence dans les années 1960. Grand amateur d'art et ancien étudiant en arts appliqués, Philippe Gouble arrive à Crépy-en-Valois avec quelques notions de sculpture. Là, il rencontre un jeune parisien, étudiant en

photographie, qui doit choisir un sujet de thèse mais qui ne sait pas encore lequel. Philippe Gouble lui propose alors de travailler sur les œuvres en bois et en pierre polychromes du Valois. Ensemble, pendant près d'un an, ils vont sillonner la région et photographier ses richesses. Une fois le projet terminé, Philippe Gouble, touché et ému par ce qu'il a découvert pendant ces escapades photographiques, fait l'amer constat que de belles œuvres sont délaissées, en mauvais état, et se dégradent dans des édifices guère entretenus. Il décide alors d'entreprendre un inventaire, une opération de sauvetage en quelque sorte, et de sortir ces œuvres de l'ombre. Il veut faire prendre conscience aux habitants de l'Oise de la richesse de leur patrimoine.

C'est ainsi qu'en 1966 a lieu l'exposition *Trésors du Valois*, qui présente entre cinquante et cent statues dénichées dans les églises de la région. L'événement a lieu à l'église de Bouillant, un quartier de la ville de Crépy. Le succès ne sera malheureusement pas au rendez-vous, du moins pas cette fois-ci... Cet échec est en partie attribué au fait que l'exposition n'a pas bénéficié d'une grande publicité. Déçus, et surtout désireux de mettre de plus grands moyens en œuvre pour aller à la rencontre du public, Philippe Gouble et Pierrette Scart, conservateur du musée de l'archerie à l'époque, décident de renouveler l'expérience quelques années plus tard, cette fois-ci à grands renforts de publicité, et surtout en offrant un lieu d'accueil prestigieux aux statues : le château des ducs de Valois. En 1973, le musée de l'archerie accueille donc

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

l'exposition *L'Art Sacré en Valois*. Et cette fois, le succès est bel et bien au rendez-vous.

Après cette exposition, deux perspectives s'ouvrirent : soit les statues retournaient dans leur église d'origine, sans protection et exposées aux méfaits du temps, aux dégradations diverses et aux pilliers ; soit elles restaient en dépôt au musée de Crépy-en-Valois. La plupart des communes choisirent de laisser leurs statues, qui avaient là la possibilité d'être protégées, conservées et entretenues. Celles-ci étant placées en dépôt, les communes peuvent donc choisir de les reprendre quand bon leur semble. Cependant, certaines refusèrent cette offre et préférèrent, à leurs risques et périls, remettre les statues dans leur lieu d'origine. En effet, l'idée de laisser ces objets au musée est apparue comme une sorte de « vol » aux yeux de certaines personnes, qui avaient peur de perdre là une partie de leur patrimoine.

Quant aux statues et autres œuvres qui restèrent sur place, elles seront près d'une centaine à accueillir le visiteur le 24 mai 1975, jour de l'ouverture officielle du musée d'Art Sacré du Valois, dont la collection est composée de la plupart des statues de l'exposition de 1973. Les deux années intermédiaires entre 1973 et 1975 auront servi mettre en place la muséographie, à installer les lumières, à choisir un fond sonore, etc. Pendant ce temps, les statues restaient visibles pour le public. En 1976, la charge de ce musée privé devenant trop



lourde pour l'association des amis du musée de l'archerie, il devient alors municipal et accueille avec enthousiasme l'aide de la ville.

Aujourd'hui, cette collection d'Art Sacré née de manière peu classique, au hasard d'une rencontre entre un amateur d'art et des œuvres longtemps oubliées, nous offre un vaste panorama de la statuaire, bois et pierre, du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

## **2- Publications sur les statues du musée d'Art Sacré**

S'il est assez aisé de trouver de la documentation sur les églises et leur architecture, il devient très compliqué de trouver des informations sur son mobilier, rarement recensé et encore moins étudié.

L'Inventaire des objets classés Monuments Historiques, la référence du classement des œuvres de notre patrimoine, a parfois eu tendance à ne recenser que les œuvres d'une certaine importance ou d'une certaine valeur, et à oublier les autres, plus populaires, qui n'ont pas été répertoriées. Cet outil, bien qu'indispensable, s'avère donc être obligatoirement limité.

Les plus anciens documents que l'on trouve aux archives départementales de l'Oise<sup>1</sup> concernant la paroisse du Luat remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle ou datent de l'Inventaire de 1905, moment de la séparation de l'Église et de l'État. Aucune source antérieure n'a été conservée.

---

<sup>1</sup> Les archives départementales de l'Oise se situent à Beauvais. C'est là que sont déposées toutes les archives de Fresnoy-le-Luat.

De plus, aucune recherche (sauf identification des statues et bilan de leur état) n'ayant été effectuée jusqu'ici sur les œuvres du musée, nous ne disposons pas de manière fiable et certaine d'informations sur leur provenance, leur datation ou encore l'endroit où elles auraient été produites. Ainsi donc, nous ne pouvons affirmer que telle statue fut créée spécialement pour telle église à telle période, car nous ignorons depuis quand les œuvres s'y trouvent.

Bien qu'il n'ait pas de formation universitaire à proprement parler, Philippe Gouble est le seul à avoir publié des articles concernant directement le musée d'Art Sacré et ses statues, qu'il a appris à connaître en les découvrant, en les rassemblant, en les examinant et en les réparant parfois.

À l'occasion de l'exposition sur l'Art Sacré en 1973, il rédige un petit catalogue rassemblant une bonne partie des œuvres exposées, et sobrement intitulé *L'Art Sacré en Valois*<sup>1</sup>. Celui-ci comprend une introduction qui aborde le contexte de la vie religieuse quotidienne au Moyen Âge et la façon dont les représentations des figures sacrées étaient perçues par la population. Le reste du contenu renvoie à une brève description de l'identité des saints et saintes et de leurs différents attributs ou fonctions, le tout illustré par des œuvres représentatives abritées par le musée. Précisons que Philippe Gouble n'est pas historien ni spécialiste en histoire de l'art. Cet homme est juste un amateur d'art, qui a avant tout voulu faire passer son ressenti purement personnel, humain et

---

<sup>1</sup> GOUBLE, 1973.

artistique, et faire découvrir l'art du Valois à travers ses quelques publications, qui ne sont pas à but scientifique ni historique.

Ensuite, en 1975, il rédige un article, toujours sur le même sujet, l'Art Sacré en Valois, pour le magazine *Archéologia*<sup>1</sup>. Cet article de douze pages largement illustré nous explique dans un premier temps la permanence de l'art religieux au cours du temps dans le Valois, qui a pourtant connu de nombreuses périodes de troubles, plus ou moins longues. Cependant, même si elle s'est parfois ralentie considérablement, la production d'œuvres n'a jamais cessé. Vient ensuite une présentation du contexte et des croyances de l'époque, qui nous explique les relations entre le peuple et les saints, et pourquoi leur culte était si populaire alors. L'auteur termine son article en exposant sa volonté de protéger et de faire connaître ces œuvres trop longtemps méconnues et ignorées, tant par les intellectuels que par le grand public.

---

<sup>1</sup> GOUBLE, 1975.

### III) LA CHAPELLE DU LUAT

Les trois statues qui nous intéressent particulièrement pour cette étude, c'est-à-dire la Vierge à l'Enfant, saint Jean et saint Jacques, proviennent toutes de la chapelle du Luat, située à Fresnoy-le-Luat (ill. 7). Cette commune en regroupe en fait trois : Fresnoy-le-Luat, le Luat et Ducy. Chacune possède une église qui lui est propre, dédiée à un saint en particulier. Ainsi, l'église de Fresnoy-le-Luat est sous l'invocation de saint Martin ; celle du Luat sous celle de saint Jean, comme nous venons de le voir, et enfin celle de Ducy sous le titre de saint Maurice. Les trois petites communes sont regroupées pour former une seule municipalité le 31 mars 1825, sur l'ordre de Charles X, qui fixe le chef-lieu à Fresnoy-le-Luat.

La chapelle ou église du Luat, selon les dénominations employées (nous préférons ici le terme chapelle) fait partie du canton de Nanteuil-le-Haudoin, qui se partage entre le Valois au nord-ouest, et le Multien au sud-est. Elle fut classée Monument Historique le 30 mai 1928.

Érigée en cure au début du XVI<sup>e</sup> siècle, la chapelle, dont les curés étaient nommés par l'évêque de Senlis, est dédiée à saint Jean l'Évangéliste, ce qui était déjà le cas au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le curé du Luat part pour Fresnoy, et la chapelle sera peu à peu vouée à un quasi abandon.

Édifiée dans le style gothique flamboyant, cette chapelle possède un chœur de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dont les fenêtres ont perdu leurs meneaux et leurs vitraux d'origine depuis bien longtemps (ill. 8). Le transept, lui, est légèrement postérieur. Ses influences renaissantes situent son édification au début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'interruption des travaux dans la chapelle est confirmée par la greffe visible de la maçonnerie du transept sur celle des contreforts du chœur. À chacune des deux extrémités du transept se trouvent des fenêtres en plein cintre. On ne sait réellement si l'édifice était destiné ou non à être une simple chapelle ou une église à part entière, mais il semble plus que vraisemblable qu'une nef aurait dû le prolonger. Peut-être cette partie aujourd'hui manquante a-t-elle été construite puis détruite durant la Révolution. La chapelle fut restaurée pour la dernière fois dans les années 1970.

Autrefois la paroisse du Luat devait être assez riche si l'on considère sa chapelle avec ses boiseries intérieures, ses fenêtres et ses nombreuses statues, dont une partie a été transférée au musée de Crépy-en-Valois. Tout dans cette chapelle, intérieur et extérieur, est d'une extrême qualité. Les fenêtres possèdent un réseau flamboyant particulièrement travaillé, que l'on ne trouve généralement pas dans les églises de campagne. Celles de chaque côté du chœur sont murées mais laissent encore parfaitement entrevoir leur réseau flamboyant, que l'on peut également apercevoir de l'extérieur (ill. 9 & 10). Les arcatures des fenêtres s'achèvent en s'appuyant délicatement sur des motifs floraux et végétaux. À

l'extérieur la corniche est, elle aussi, très finement travaillée. On y trouve des motifs végétaux comme les chardons, mais aussi la présence d'un animal du côté est (ill. 11). D'autres animaux étaient sans doute figurés à l'extérieur, comme la forme présente sur l'un des côtés du chevet, apparemment une grenouille. Quant au chardon, ses feuilles épineuses en font un emblème de la Passion du Christ. C'est un symbole de longévité et des peines terrestres endurées par l'Homme. Les pinacles ont également reçu un décor des plus soignés. Au-dessus d'eux, surplombant les contreforts, on aperçoit plusieurs gargouilles aux quatre coins du chevet, dont l'une est privée de sa tête (ill. 12).

## DEUXIÈME PARTIE

### LES STATUES DE FRESNOY-LE-LUAT : LA VIERGE À L'ENFANT

## I) LA VIERGE À L'ENFANT (ill. 13)

Le groupe de la Vierge à l'Enfant, placé initialement dans la chapelle du Luat avec saint Jean et saint Jacques, est classé Monument Historique depuis 1925. On le date du XV<sup>e</sup> siècle (Monuments Historiques) ou du début du XVI<sup>e</sup> siècle (cartel du musée). Elle fut mise en dépôt au musée de Crépy-en-Valois le 1<sup>er</sup> février 1975. Cette statue est en pierre calcaire polychrome, et ses dimensions sont 107x72x36 cm.

Marie, Mère de Jésus, apparaît dans les Évangiles au moment de la naissance du Christ. Elle sera toujours prédominante parmi les saints, car elle a le privilège d'être la mère du Sauveur. C'est un personnage assez discret, que l'on retrouve toujours en fond des événements importants de la vie de son fils. Sa place dominante est au pied de la croix, lors de la Crucifixion. Après cet épisode, elle se joint aux apôtres. Ensuite, seules les sources apocryphes la mentionnent. Si certains prétendent qu'elle meurt à Éphèse, d'autres situent l'événement à Jérusalem. La fête mariale la plus importante est l'Assomption, qui célèbre la mort, la résurrection, l'entrée au Ciel et le couronnement de la Vierge. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, le culte marial ne fera que s'amplifier avec la liturgie et les différentes fêtes consacrées à la Mère de Dieu.



Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

La Vierge du Luat est représentée vêtue d'une robe ocre à décolleté carré sous laquelle on aperçoit une chemise, à col carré également, nouée sur le devant, qui descend jusqu'à terre et repose sur son pied. Elle porte un long manteau bleu dont les bords sont décorés, retenu par un cordon avec deux agrafes ou cabochons en forme de fleur, qui couvre ses épaules et vient se casser à terre à grands plis. Chacun de ses vêtements suit avec grâce la courbe de ses jambes pour ensuite venir se poser délicatement au sol. Le visage de Marie est encadré par de longues boucles, elle porte une couronne et est assise sur un siège dont les extrémités sont ornées de motifs floraux, l'Enfant Jésus posé sur sa jambe droite. On aperçoit le pied droit de la Vierge reposant sur un coussin. De la main droite elle soutient son Fils, tandis que de la main gauche elle tient un livre ouvert, que l'Enfant feuillette avidement des deux mains. Son regard n'est pas porté vers Jésus mais vers le livre. Tous deux ont l'air d'être concentrés à son contact. L'Enfant désigne d'ailleurs à sa Mère, de son index gauche, un endroit précis sur ce livre (ill. 14). Ici, nous ne sommes pas face à ce que l'on a l'habitude de voir, c'est-à-dire une mère instruisant son enfant, comme sainte Anne le fait avec sa fille Marie. C'est tout le contraire puisque là, c'est Jésus qui enseigne à sa Mère et lui indique sur le livre qu'ils feuilletent ensemble les passages importants à lire et à méditer. L'Enfant est vêtu d'une petite robe dont le bas des manches est retroussé. On voit ainsi que l'envers du vêtement est de couleur bleue. Sans doute a-t-on retiré les couches supérieures de polychromie car la statue ne

présente plus beaucoup de couleurs, contrairement aux représentations de saint Jean et saint Jacques qui lui sont associées. Les couleurs que nous voyons aujourd'hui sont sans doute celles d'origine. À côté de la fleur droite du manteau de la Vierge, on distingue par exemple deux couleurs successives : d'abord un bleu très vif, puis par-dessus du jaune.

Les traces vertes visibles sur le nez et sur la couronne de la Vierge sont d'anciennes restaurations qui ont mal évolué (ill. 15). On peut d'ailleurs signaler, pour l'anecdote, que lorsque Philippe Gouble découvrit cette statue au milieu des années 1960, il y avait un nid d'oiseau dans la couronne... Le sommet de la tête de la Vierge ainsi que le revers de l'œuvre ne sont pas sculptés, et ce dernier a même été évidé jusque dans le dos, pour alléger le tout (ill. 16). En général on creuse seulement au niveau du trône, mais il arrive parfois que l'on évide entièrement le revers, comme pour la Vierge à l'Enfant de Cormolain, dans le Calvados. Cela montre aussi que la statue du Luat était destinée à être vue uniquement de face et qu'elle se trouvait forcément dos au mur, dans une niche ou adossée à une paroi. Lorsqu'on sculptait ce genre de groupe, avec une Vierge assise sur un pliant, il était très courant d'évider plus ou moins la sculpture au niveau du siège afin d'alléger celle-ci au maximum. Ici, on a également évidé le dos de la Vierge. Les Vierges, tout comme saint Pierre, étaient souvent représentées sur un trône Dagobert, siège royal jusque sous Charles V, qui est en forme de X. Ce type de siège remplace, dès 1460, le banc mouluré où s'asseyait la

Vierge du XIV<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons en voir un exemple dans une miniature du début du XV<sup>e</sup> siècle figurant l'Annonciation, où la Vierge et son siège sont représentés de trois quarts (ill. 17).

La couronne de la Vierge est quelque peu différente de celles que l'on a l'habitude de voir, qui alternent généralement fleurs de lys et motifs floraux ou végétaux divers. L'artiste a fait preuve ici d'une originalité certaine en représentant ces motifs d'une manière presque abstraite. En effet, à la place habituelle de la fleur de lys se trouvent trois glands (ill. 22). À première vue, si l'on regarde la statue de loin dans son ensemble, on ne remarque pas ce détail, pour la simple raison que ces glands sont agencés d'une manière particulière. Ils sont disposés en forme de croix, joints au niveau de leur cupule, de façon à ce que chaque fruit représente une partie du motif. Cette forme crucifère évoque en fait la fleur de lys, et se trouve à son emplacement habituel. Les glands censés évoquer la fleur royale constituent un détail pittoresque et assurément peu commun. Entre chacun des fruits se trouve la feuille de l'arbre dont ils proviennent : le chêne. La couronne entière alterne ces deux motifs. Faut-il y voir là un sens symbolique, une volonté d'originalité, une référence à un quelconque nom de lieu ou de personne, à une région, ou alors la marque d'un atelier, d'un artiste ? Dans son sens symbolique, le chêne est associé à la Vierge Marie dès le Moyen Âge. On l'aperçoit d'ailleurs dans de nombreuses peintures qui figurent la Mère de Dieu. Il est l'emblème de la force de la foi, de la

résistance, de la solidité physique ou morale. Il évoque aussi l'arbre de vie, le Salut à cause de son bois dans lequel aurait été faite la croix du Christ. Cependant le gland, fruit de cet arbre robuste, évoque tout le contraire et se teinte d'une valeur négative. Il est parfois considéré comme un symbole de luxure ou évoque la stérilité. Ainsi, si l'on veut voir dans ces deux représentations une symbolique, sans doute vaut-il mieux tenir compte de celle du chêne et non de celle de son fruit, qui va à l'encontre des caractéristiques de la Vierge et de son Fils. Ces glands censés évoquer la fleur de lys constituent un détail tout à fait remarquable, que nous n'avons retrouvé sur aucune autre œuvre.

Comme le montrent des clichés pris dans les années 1965-1970 par Philippe Gouble, la statue était à l'origine placée légèrement en hauteur au-dessus du chœur, dans la chapelle du Luat (ill. 18 & 19). Sur le cliché de droite, on remarque que les deux pierres qui encadrent le groupe sont plus blanches que les autres, et que leurs joints semblent récents. Quand ceux-ci ont-ils été refaits et pour quelle raison ? Cela pourrait-il avoir un quelconque rapport avec la statue ? On ne le sait pas. Il y a également une dalle de pierre placée au centre du rebord constitué par le renforcement qui accueillait autrefois la Vierge, au-dessus de l'autel (ill. 20). C'est sur cette dalle que le groupe était posé. Le rebord sur lequel se trouvait la statue étant juste assez grand pour l'accueillir, la dalle était sans doute là pour le renforcer et l'aplanir afin d'y placer au mieux la sculpture, en

toute sécurité. À l'heure actuelle, la taille de ce rebord est de 136 cm de long pour environ 37 cm de profondeur. Sur les clichés de Philippe Gouble on voit d'ailleurs que la statue se trouve à la limite du bord puisqu'elle mesure 36 cm de profondeur, et on distingue bien sous elle cette dalle sur laquelle elle repose. Même si elle est dégradée aujourd'hui, elle se trouve toujours à son emplacement d'origine. Lorsqu'il a ôté la statue de son emplacement pour la transférer au musée de Crépy, Philippe Gouble a pu soulever la sculpture sans encombres, car elle n'était ni attachée ni scellée à la plaque de pierre ou au mur.

Sur ces anciens clichés, on remarque également des différences entre l'état actuel de la statue et celui de l'époque des photographies. Lorsqu'elle se trouvait encore dans la chapelle du Luat, la partie gauche de la couronne de la Vierge était encore intacte. Aujourd'hui toute cette partie gauche, ainsi que quelques parties à l'arrière, sont mutilées. Un autre détail diffère : la lanière qui tient le blason accroché à l'accoudoir du siège sur lequel est assis la Vierge. Sur les clichés, à bien y regarder, on peut voir un bout de la partie gauche de cette lanière, entre les deux extrémités décorées de motifs floraux. Aujourd'hui, cette partie a également disparue. L'état de la statue lorsqu'elle vint à Paris en 1950 à l'occasion d'une exposition organisée au Petit Palais sur le thème de la Vierge dans l'art français, était identique à celui que l'on peut observer sur les clichés des années 1970 pris par Philippe Gouble lors du recensement du patrimoine des églises de l'Oise (ill. 21). Les dégradations ont donc eu lieu postérieurement, mais

on ne sait ni comment, ni à quel moment précis. Des morceaux de la couronne ayant été restaurés à l'occasion de l'exposition de 1950<sup>1</sup>, il se peut que ceux-ci aient cédé plus facilement du fait de leur raccord qui les fragilise, ou suite à une mauvaise manipulation ou à un transport chaotique. Il en est sans doute de même pour la lanterne manquante.

Maintenant, et avant d'entamer une étude plus stylistique de cette sculpture, voyons tout d'abord les thèmes iconographiques dont elle est issue.

---

<sup>1</sup> Il n'existe aucune trace écrite de ces réparations. Nous nous basons ici sur les dires de Philippe Gouble, à qui l'on a dit à l'époque que des restaurations avaient été effectuées à l'occasion de l'exposition du Petit Palais.

## II) ICONOGRAPHIE

### 1- Les Vierges trônant avec l'Enfant écrivant

Les Vierges à l'Enfant sont le plus souvent représentées debout, tenant le Fils de Dieu sur l'un de leurs bras, selon un type iconographique importé de Byzance. Nous en avons un très bel exemple à la cathédrale d'Amiens avec la Vierge « dorée » du XIII<sup>e</sup> siècle, au trumeau du portail Saint-Honoré. On les retrouve indifféremment dans l'art monumental, dans des statuettes destinées à la dévotion privée ou encore dans des sculptures isolées. Dans ces représentations, il arrive que l'Enfant tienne un objet, un fruit ou encore une colombe. Tantôt il boit au sein de sa Mère, joue avec son voile ou lui caresse la joue, tantôt c'est la Vierge qui le tient à demi allongé dans ses bras ou lui prend délicatement le pied.

Il existe également des Vierges à l'Enfant assises, trônant, dont l'iconographie est extrêmement variée et s'épanouit dès 1450 avec une plus grande liberté d'interprétation du thème et des attitudes plus réalistes. Il s'agit d'un choix assez fréquent mais cette représentation de la Vierge assise est sans doute moins répandue que celle de la Mère du Christ debout, nous observant de toute sa hauteur. Cependant la Vierge assise est un type iconographique qui, s'il se rencontre davantage au XIV<sup>e</sup> siècle, est encore courant durant les deux siècles suivants.

Si certaines Vierges à l'Enfant nous montrent Jésus en train de manipuler un livre, voire d'enseigner, il existe d'autres versions de Vierges trônant avec l'Enfant, où cette fois ce dernier n'est pas en train de lire mais d'écrire. Il s'agit là d'un thème assez répandu notamment dans l'art flamand, français, italien ou espagnol : celui de la Vierge à l'encrier, ou de Jésus écrivant. On trouve ce genre de scènes en majorité dans des miniatures ou en peinture.

Il y a au musée du Louvre un petit tableau représentant ce type iconographique. Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant à l'écritoire* du début du XV<sup>e</sup> siècle, provenant d'Autriche (ill. 23). La Vierge, les mains jointes en prière, est assise sur un siège richement décoré. Assis sur ses genoux, Jésus tient dans sa main une plume nécessaire à l'ouvrage qu'il rédige, et à la ceinture de sa longue robe grenat pend un encrier. Marie était en train d'apprendre à écrire à son Fils, mais cette activité étant sans doute trop monotone ou ennuyeuse, celui-ci a fini par s'assoupir. Sa tête aux cheveux bouclés or et cuivre repose lourdement sur son épaule droite. La Vierge voilée et couronnée, entourée de deux anges aux visages aussi tristes et songeurs que le sien, semble perdue dans ses pensées en attendant patiemment le réveil de son Fils. Laisant transparaître une certaine inquiétude, sans doute prie-t-elle d'ores et déjà pour le Salut de son Enfant.

D'autres exemples nous montrent Jésus ayant pour attribut non plus un livre, mais un phylactère. Ainsi, sur un antependium brodé du XIV<sup>e</sup> siècle, on voit Jésus interrompre son travail pour se tourner vers le personnage à sa gauche,



et délaisser le parchemin sur lequel il était en train d'écrire (ill. 24). La Vierge, assise avec son Fils sur les genoux, soutient ce dernier de sa main gauche, tandis qu'elle tient l'encrier de la main droite.

Les *Heures* du duc du Berry nous fournissent un nouveau schéma, différent des précédents. Dans l'une des miniatures datée du XIV<sup>e</sup> siècle et conservée à Bruxelles, Jésus interrompt momentanément son travail d'écriture pour boire au sein de sa Mère (ill. 25). Celle-ci, assise sur un large siège, a le regard perdu devant elle, retenant d'une main le phylactère, de l'autre son Fils, qui tète son sein tout en tournant son regard vers le spectateur.

Voyons maintenant un exemple sculpté de ce thème de l'Enfant écrivant avec la *Vierge trônant et Enfant écrivant* d'origine française, datée vers 1400 et conservée au Cleveland Museum of Art (ill. 26). Cette œuvre de grande qualité figure Jésus, fort concentré, en train d'écrire sur des feuilles de parchemin, le regard fixé vers son travail. Sa Mère le tient sur sa jambe gauche, et le regarde avec un mélange de tendresse et de tristesse. Sa longue robe, recouverte d'un manteau, se répand jusqu'au sol où est disposé un vaste coussin sur lequel reposent ses pieds chaussés. Elle est assise sur un grand siège lui aussi recouvert d'un coussin, porte un voile et une haute couronne richement décorée. Cette représentation diffère quelque peu des précédentes dans le sens où ici, la Vierge ne tient aucun objet, et se contente d'observer son Fils dans son travail d'écriture. Celui-ci n'est pas distrait comme nous avons pu le voir

précédemment, mais au contraire semble très concentré et se consacre tout entier à sa tâche, qu'il considère visiblement de la plus haute importance.

Le thème iconographique de la Vierge à l'Enfant écrivant est donc très proche de celui de l'Enfant à la lecture. Si l'activité du jeune Sauveur diffère, les représentations sont toutes assez semblables, même s'il existe bien sûr nombre de variations possibles pour illustrer ce type de représentation. Marie est quasiment toujours assise avec son Fils sur les genoux et accaparée par un quelconque objet, que ce soit un livre, un parchemin ou un encrier. Jésus, quant à lui, se montre tour à tour distrait ou concentré. Les similitudes de ce thème avec celui des Vierges à l'Enfant trônant avec un livre ouvert peuvent laisser penser que ces dernières ont pu s'inspirer de représentations antérieures. Dans tous les cas le thème du livre, de la lecture ou de l'écriture est à chaque fois présent, bien que représenté sous des formes très variées.

## **2- Les Vierges à l'Enfant trônant avec un livre ouvert**

Dans les environs de l'Oise et de l'Île-de-France, il existe peu de statues de Vierge à l'Enfant trônant avec un livre connues ou recensées par les Monuments Historiques pour la période des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il s'agit là d'un thème peu fréquemment représenté de cette manière, car en général on retrouve ces divers éléments dans des sculptures différentes, mais rarement tous réunis en une seule.

La Vierge peut être assise avec son Enfant mais sans un livre, ou au contraire avec son Fils et un livre mais elle se trouvera debout, etc.

Datée du XVI<sup>e</sup> siècle, la Vierge à l'Enfant de l'église Saint-Martin à Appilly est assise sur un siège, l'Enfant Jésus posé sur son genou, feuilletant un livre (ill. 27). Cette statue de taille modeste en bois peint est classée Monument Historique depuis 1913. S'il s'agit là d'un thème assez fréquent la représentation, quant à elle, l'est beaucoup moins. On est là face au même schéma que pour la Vierge du Luat. Le thème est donc identique, mais pas la représentation. La Vierge n'est pas couronnée et sa tête est couverte par une partie de son long manteau croisé sur son buste, qui laisse néanmoins entrevoir quelques mèches de cheveux. Elle porte sous celui-ci une robe à col rond. Entre ses genoux le manteau forme des plis en V, et une partie est disposée en travers de ses deux jambes. Vers le bas celui-ci remonte en diagonale et laisse apparaître la robe aux mouvements fluides, qui dévoile un pied chaussé. Ni la Vierge ni l'Enfant ne regardent le livre ouvert. Marie a le regard perdu droit devant elle, tandis que Jésus feuillette les pages sans même les regarder et a lui aussi le regard fixé droit devant. La Vierge tient le livre d'une main, tandis que son Fils est assis sur un coussin posé sur l'un de ses genoux. L'Enfant est vêtu d'une longue robe plissée sur le devant, qui laisse dépasser ses deux pieds nus. Il n'a pas les cheveux bouclés comme l'Enfant de la Vierge du Luat. Ils sont au contraire lissés et plaqués sur un côté. On retrouve dans son visage les mêmes traits que sa Mère,

avec cette petite bouche entrouverte. Son visage paraît légèrement disproportionné par rapport au reste du corps. Cette sculpture, malgré une certaine rigidité, notamment dans les mouvements et dans le livre dont l'Enfant tourne les pages, possède tout de même une certaine souplesse grâce aux drapés et à leurs mouvements qui se veulent réalistes.

Il existe une autre représentation de ce thème de la Vierge à l'Enfant trônant avec un livre ouvert à Laon (ill. 28). Cette statue en calcaire datée du XVI<sup>e</sup> siècle, recouverte d'une polychromie moderne, représente Marie et son Fils, tous deux assis, la première sur un siège, le second sur la jambe gauche de sa Mère. Le regard vaguement tourné vers son Fils, la bouche entrouverte, la Vierge soutient celui-ci de sa main gauche tandis que Jésus tend son bras droit vers le livre que tient sa Mère afin d'en feuilleter les pages. L'Enfant aux cheveux frisés, qui a perdu son bras gauche, est représenté totalement nu. Marie, quant à elle, est couronnée, les cheveux dispersés sur un long manteau riche d'orfrois en relief, qui revient couvrir sa jambe droite. Dessous elle porte une robe dont l'encolure décorée n'est ni franchement arrondie ni vraiment carrée. Le bas laisse dépasser un pied chaussé. Sa main droite soutient le livre ouvert, représenté de façon rigide et sans souplesse. Le regard de l'Enfant n'est pas directement dirigé vers le livre. Il a la tête relevée et semble regarder au loin, tout comme sa Mère ne le regarde pas directement non plus. Les quelques plis du drapé, trop structurés, ne

suffisent pas à donner une sensation de fluidité à cette statue. Peut-être la polychromie moderne contribue-t-elle à ce manque de légèreté et de naturel.

Dans l'église du village de Mailly-Champagne se trouve une statue classée Monument Historique depuis mars 1908, et également datée du XVI<sup>e</sup> siècle (ill. 29). On y voit la Vierge couronnée, les cheveux détachés et flottant librement sur son long manteau, assise sur un grand fauteuil en X à la mode de l'époque. Celui-ci est décoré de nombreuses pièces en relief présentes sur ses bras, et de motifs floraux ou végétaux aux extrémités. Le manteau couvre entièrement les jambes de la Vierge mais laisse dépasser ses souliers. Elle est vêtue d'un corsage serré et d'une jupe, cachée par le manteau. Jésus est assis avec les jambes croisées à la gauche de sa Mère, qui effleure son dos de sa main. Sur la jambe droite de Marie repose un livre volumineux ouvert, auquel les personnages ne prêtent pas vraiment attention, chacun ayant quelque chose dans les mains. Ce groupe diffère légèrement des précédents car ici, ni la Vierge ni l'Enfant ne semblent étudier le livre ouvert devant eux. Cependant, il est bel et bien présent. L'artiste a fait preuve de beaucoup de maîtrise en le représentant. Étant volumineux, sa tranche est pliée afin de pouvoir laisser le livre se déployer, et ses pages ne forment pas un bloc compact comme avec la statue d'Appilly ou de Laon, mais sont voletantes, prêtes à être tournées.

Le troisième cas que nous prendrons comme témoin de cette iconographie de la Vierge, de l'Enfant et du livre ouvert, nous éloigne quelque

peu du Valois. Il s'agit là d'une *Éducation de l'Enfant* en pierre datée de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, provenant de la chapelle de Longvé à Bressolles, dans le Bourbonnais, et conservée au musée du Louvre à Paris (ill. 30). On y voit la Vierge assise sur un siège et tenant un livre de la main droite. L'Enfant est assis sur ses genoux, et feuillette ce dernier d'une de ses mains. Tandis que le regard de la Vierge se porte sur le livre ouvert, celui de son Fils s'en détourne au contraire. Celui-ci, aujourd'hui privé de son bras gauche, porte une longue robe d'où ses pieds nus dépassent, ajustée par une ceinture à la taille. La Vierge, elle, porte un long manteau qui lui recouvre une partie de la chevelure, et laisse dépasser l'un de ses pieds. Cette scène, tout comme celle de la Vierge à l'Enfant du Luat, dégage une impression d'intimité du foyer, de simplicité malgré son caractère sacré.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une Vierge représentée trônant, il faut mentionner ici la *Vierge enseignante* d'Eu, dite de Lépante, qui provient des remparts de la ville (ill. 31). Elle est elle aussi représentative du thème de l'Enfant à la lecture. Debout, vêtue de riches vêtements, la Vierge soutient son Fils nu de la main gauche, et tient un livre ouvert de la main droite. Tout comme dans le groupe du Luat, la Mère et l'Enfant ont le regard porté vers l'ouvrage, que Jésus feuillette avidement. La Vierge, les cheveux détachés, porte une discrète couronne et une longue robe à décolleté carré, ainsi qu'un manteau retenu sur ses épaules de chaque côté par des agrafes, tout comme la Vierge du Luat. Ce

manteau bordé d'orfrois est ramené en tablier pour recouvrir une partie des jambes, et laisse entrevoir une ceinture ajustée à la taille dont les éléments décoratifs sont assortis aux cabochons qui le retiennent. Bien que la Vierge soit debout et non assise, elle est très semblable à la Vierge à l'Enfant du Luat dans la mesure où les personnages observent la même attitude : ils fixent tous les deux le livre ouvert, que l'Enfant feuillette. Ce qui les différencie, et qui fait en même temps toute la particularité de la Vierge du Luat, c'est *qui* enseigne. Pour la *Vierge enseignante* d'Eu, comme l'intitulé l'indique, c'est la Mère qui enseigne au Fils, puisqu'il feuillette effectivement les pages mais ne désigne pas quelque chose dans le texte comme le fait le Jésus du Luat, qui lui indique clairement de son index un endroit précis, et invite sa Mère à y porter toute son attention. Il existe aussi une autre statue, provenant de Lorraine, datée du XIV<sup>e</sup> siècle et conservée au musée national du Moyen Âge à Paris, qui montre la Vierge debout avec l'Enfant dans les bras, celui-ci lisant dans un livre grand ouvert qu'il tient lui-même.

Ce thème de la Vierge à l'Enfant avec un livre ouvert est dans l'ensemble assez peu représenté comparé à celui de la Vierge à l'Enfant tenant un fruit, une colombe ou autre, qui fleuri abondamment en Normandie par exemple. Lorsqu'on le retrouve c'est en général pour nous y montrer l'éducation de l'Enfant, et non celle de la Vierge comme au Luat. Sans doute pour des questions pratiques de représentation, la Vierge et l'Enfant sont le plus souvent

figurés assis, ce qui leur fournit un appui et plus d'aisance pour étudier. La version debout nous semble plus rare, et nous n'en avons trouvé aucun exemple dans le Valois. La Vierge à l'Enfant du Luat, assise avec son Fils et un livre ouvert sur les genoux, est également le seul exemple que nous ayons trouvé de ce thème du Christ enseignant à sa Mère dans cette région. Il est important de noter que l'élément qui nous a permis de mettre en commun les statues précédentes est uniquement thématique, et en aucun cas stylistique.

Ce thème de la Vierge à l'Enfant trônant avec un livre ouvert se retrouve également dans les retables. Prenons un exemple allemand avec une œuvre attribuée à Niklaus Weckmann, faisant partie de la caisse d'un retable en bois polychrome provenant de l'église de Thalheim, réalisée à Ulm vers 1510-1515, et conservée à Stuttgart (ill. 32). Il s'agit d'une Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens. Jésus est représenté entièrement nu, les jambes croisées, feuilletant de sa main gauche le livre que lui présente sa Mère. Celle-ci a la tête légèrement de côté et porte son regard au loin, tandis que son Fils observe le spectateur. Ses cheveux sont ondulés et ses joues fortement rosées. La Vierge, les cheveux laissés libres et sans couronne, porte une robe à col rond et une fine ceinture sous la poitrine, ainsi qu'un riche manteau doré qui forme une multitude de plis cassés et empilés sur ses genoux, et qui retombe près des deux anges musiciens assis à ses pieds. Tous les visages ici sont semblables, il n'y a pas de volonté d'individualisation à ce niveau. Les personnages présentent tous les mêmes



cheveux bruns bouclés, les mêmes yeux ovales, le même nez étroit et la même bouche fine qui se termine par un trait de chaque côté, laissant planer sur leurs lèvres un vague sourire.

Pour finir, évoquons une autre représentation de première importance, qui provient de nos voisins flamands. Cette *Vierge à l'Enfant assise sur un pliant*, petite statue en bois datée vers 1490-1500 et haute d'environ 40 cm, est conservée au musée du Louvre et provient de Bruxelles (ill. 33). Si l'on ne tient pas compte des différences de taille, de matériau et du style par certains aspects, nous avons là une œuvre constituée d'après un modèle semblable à celui utilisé pour la Vierge du Luat. Pour la première fois, tous les éléments concordent : nous avons là une Vierge à l'Enfant assise sur un pliant, tenant un livre ouvert que Jésus feuillette des deux mains, même s'il ne semble pas désigner de passage précis. L'Enfant porte une longue robe à col ouvert, dont les manches sont retroussées et dont dépassent ses deux pieds nus. Il est assis sur le genou droit de sa mère, qui le soutient de sa main droite, tandis que de la gauche elle lui présente le livre ouvert, dont Jésus chiffonne l'un des feuillets. Tous deux contemplent l'ouvrage avec attention, leur regard converge en ce même point et n'erre pas au loin, comme nous avons pu le voir dans certains cas au fil des pages précédentes. La Vierge n'a pas de couronne, ses cheveux ondulés sont détachés et flottent sur ses épaules et dans son dos. Elle porte une robe à encolure ronde, et par-dessus un manteau qui lui recouvre partiellement les jambes mais laisse entrevoir la robe en

son milieu. Le bout de ses deux souliers aux extrémités semi-circulaires dépasse, le droit reposant sur un coussin, que l'on aperçoit aussi lorsqu'on regarde le revers de la statuette. En effet, contrairement à la Vierge du Luat, mais aussi parce qu'il s'agit là d'une œuvre en bois de petites dimensions destinée sans aucun doute à la dévotion privée et donc présentée seule, il a été possible à l'artiste de sculpter l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, au revers, on aperçoit tous les détails et on peut admirer le travail de précision qui a été effectué ici (ill. 34). On retrouve le siège en forme de X comme pour la Vierge du Luat, bien qu'il soit plus aplati horizontalement et n'ait pas d'extrémités qui remontent jusqu'au milieu du dos. Il s'arrête au niveau du siège où est assise Marie, là où est déposé le manteau qui retombe doucement de chaque côté du pliant. Ce dernier est entièrement évidé et sculpté des pieds jusqu'à son centre et ses extrémités. Tous les détails du coussin, des vêtements, de la chevelure, sont ici reproduits avec grâce et fidélité. Les doigts de la Vierge sont fins et allongés, comme ceux que l'on peut voir chez les personnages de Rogier van der Weyden en peinture. Cette statue très raffinée témoigne d'un style qui domine à Bruxelles au XV<sup>e</sup> siècle. Là-bas, on retrouve en peinture et en sculpture ce thème d'une jeune Vierge à l'Enfant songeuse ou méditante, tenant un livre dont son fils tourne ou chiffonne les pages.

Il existe une autre Vierge qui est quasiment la copie conforme de celle que nous venons d'évoquer, également réalisée à Bruxelles et conservée à Berlin.

Datée des mêmes années, elle présente toutes les caractéristiques et tous les détails vus précédemment : Marie attendrie assise sur un pliant, son Fils sur les genoux chiffonnant le feuillet d'un livre grand ouvert.

Nous avons ici privilégié les exemples sculptés, mais l'on retrouve aussi la Vierge, l'Enfant et le livre ouvert en peinture, comme dans *La Vierge de Jacques Floreins* d'Hans Memling, réalisée vers 1435-1494 et conservée au musée du Louvre à Paris.

À la lumière de ces différents exemples de représentation du thème iconographique qui nous occupe pour notre étude, c'est-à-dire celui de la Vierge trônant avec l'Enfant et le livre ouvert, étudions maintenant la Vierge à l'Enfant du Luat d'un point de vue non plus thématique mais esthétique, stylistique, afin de tenter de déterminer un lieu de production et de définir la datation la plus probable pour cette statue, en se fondant sur certaines de ces caractéristiques.

### **III) LA VIERGE DU LUAT : INFLUENCES, DATATION ET PROVENANCE**

Les représentations de la Vierge sont très nombreuses et diverses au XV<sup>e</sup> siècle, ce qui témoigne de l'essor du culte marial, encouragé dès XII<sup>e</sup> siècle par saint Bernard de Clairvaux. C'est une période qui est plus sensible à l'aspect douloureux, pathétique de la représentation de la Vierge et de son Fils. Ainsi trouve-t-on de nombreuses Vierges de Pitié, où l'on voit Marie tenant le Christ mort sur ses genoux ou alors étendu à ses pieds, surtout au XVI<sup>e</sup> siècle.

Même si les représentations mariales connaissent une hausse quantitative importante à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup> siècle, nous ne sommes plus là dans une période d'innovation iconographique. À cette époque la tradition est déjà établie depuis longtemps et ne connaît plus d'évolution majeure. Au XV<sup>e</sup> siècle la statuaire mariale n'occupe plus la place privilégiée dans les églises paroissiales, où l'on préfère désormais les grands crucifix ou croix ouvragées exhibés lors des processions. Cependant elle est toujours là, au détour d'une chapelle ou dans un coin du chœur, même si parfois elle n'a plus tout le prestige et l'élégance qu'elle connut au cours des siècles précédents.

La Vierge à l'Enfant du Luat est un très bel exemple des thèmes que nous avons abordé précédemment, et nous montre que malgré la tendance plus pathétique que l'on rencontre aux alentours du XV<sup>e</sup> siècle, on continue de

produire des sujets un peu plus légers et moins durs que le Christ mort à sa descente de la croix. Elle est également intéressante dans la mesure où nous ne connaissons pas d'équivalent à cette statue, tant au niveau du sujet que de la qualité de l'œuvre, dans la région du Valois. Territoire qui, rappelons-le, constitue une sorte de frontière, d'espace intermédiaire entre nos voisins flamands au nord et parisiens au sud, et où se rencontrent une multitude de courants et d'influences.

Pour comprendre tout l'intérêt de cette œuvre mais aussi des deux autres sculptures des saints qui l'accompagnaient dans la chapelle du Luat, il faut prendre en compte son emplacement passé bien évidemment, mais aussi actuel. En effet, cette statue se trouvant aujourd'hui dans un musée comprenant de nombreuses œuvres qui se veulent représentatives de l'art du Valois au Moyen Âge, on a là un panorama de ce qui se faisait dans la région à l'époque. Or, ces trois sculptures sortent incontestablement du lot si l'on peut dire. Rares sont les statues du musée taillées dans la pierre, pour cette période, à présenter une telle qualité de travail et de finition. Les autres sculptures sont plutôt représentatives d'un art que l'on qualifiera de populaire, sans aucun sous-entendu péjoratif. Celles-ci sont souvent en bois polychrome, représentent tour à tour la Vierge, le Christ ou encore les saints. Elles ont été taillées pour le culte de petites églises paroissiales, pour la dévotion de fidèles ne possédant pas suffisamment de richesses pour en offrir de plus belles à leur église.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

Au concept d'art populaire, il faut opposer celui d'art savant, c'est-à-dire un art qui honore les commandes des puissants de ce monde, et qui est souvent l'œuvre d'ateliers de qualité qui s'inspirent des gravures qui circulent et des modèles réalisés par les plus grands artistes du temps pour les rois, les princes, afin de meubler leur demeure ou d'orner leur tombeau.

Ici, nous sommes donc face à un exemple manifeste d'art savant : la qualité, la richesse, la beauté, la conception même de l'œuvre suffisent à nous le prouver. Cette statue allie à la fois réalisme et majesté, et c'est ce qui la rend si charmante et si touchante. Car nous ne sommes pas là face à la transcendance d'une beauté divine, mais face à une Mère et son Fils partageant une activité qui, même si elle a trait à un quelconque caractère divin des écritures, nous donne l'impression d'être au cœur de l'intimité du foyer, et non pas d'assister à l'incarnation du mystère divin.

Le visage de la Vierge est celui d'une femme du peuple, de nature on ne peut plus humaine, tout comme celui de son Fils, qui lui ressemble d'ailleurs, ce qui accentue la filiation maternelle. Tous deux se caractérisent par une rondeur qui leur donne une expression de douceur, de gentillesse, et qui a quelque chose de familier et que l'on rencontre plus généralement dans la statuaire normande. Les yeux sont en amande et arrondis vers le bas, les paupières sont hautes, les sourcils fins et arrondis également. Grands ouverts, les yeux témoignent de la concentration des deux personnages face à l'action qu'ils effectuent. Les lèvres

sont bien dessinées et, à peine entrouvertes, donnent l'impression que Jésus s'apprête à parler tandis que sa Mère l'observe avec bienveillance. De chaque côté de la bouche sont sculptés de petits sillons verticaux afin de ne pas figer l'expression. Ils donnent vie aux personnages et contribuent au réalisme de leur attitude, laissant entrevoir comme un sourire. Tout cela est bien différent de ce que l'on peut observer sur des statues d'art populaire, qui sont réalisées en quantité importante et ne permettent donc pas à l'artiste d'accorder une grande attention aux détails. En réalisant ce genre d'œuvres, il n'a pas le loisir de faire preuve de beaucoup d'originalité, ni de les individualiser. Notons cependant qu'ici, le visage et les mains de la Vierge sont légèrement trop importants par rapport au reste du corps, ce dont on se rend mieux compte lorsqu'on regarde la statue de profil (ill. 35). Mais cette légère disproportion ne se remarque pas de face. C'est peut-être là le seul détail légèrement disgracieux de cette statue.

Si les drapés ne connaissent pas une grande diversité et sont plutôt figés dans un mouvement de retombée verticale au début du Moyen Âge, cette tendance se modifie dès le XV<sup>e</sup> siècle. On trouve alors une gamme très diversifiée de costumes, dont certains sont particulièrement remarquables. On aime par exemple créer des couvre-chefs parfois exubérants, comme celui que porte Joseph d'Arimathie dans la mise au tombeau de Malesherbes. Pour les femmes,

l'usage de coiffes ne se prolongea pas au-delà du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, après quoi elles se constituent une coiffure à leur guise.

Le costume de la Vierge, en accord avec le réalisme de l'époque, est représenté avec beaucoup de détails et de finesse. Les décolletés carrés, comme celui que forme sa robe, apparaissent à la fin du XV<sup>e</sup> siècle sous l'influence italienne, et contrastent avec le décolleté arrondi apprécié auparavant. Le manteau ouvert par devant avec un épais cordon qui traverse la poitrine pour le maintenir en place existe dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Ce type de costume, avec une robe à manches longues et à décolleté carré, est celui d'une femme du peuple, bien qu'ici il soit très riche et orné de manière à conférer à la Vierge toute la grâce et la beauté nécessaires à son rang, en particulier grâce à son beau manteau bordé d'orfrois. Le costume que porte Marie ne possède pas de détails spécifiques nous permettant de faire le lien avec une région ou une tendance particulière. Parfois, les coiffes, les ceintures ou certains éléments de ce type renvoient à un lieu de production ou à un style propre à une région, en adéquation avec une époque. Ici, le vêtement ne nous fournit pas d'indications explicites permettant de localiser cette statue avec certitude et de manière indiscutable.

À l'époque, la richesse du costume reflétait deux éléments : l'enrichissement des donateurs qui se manifeste au début du XVI<sup>e</sup> siècle, qui souhaitent dévoiler une œuvre à leur image, et la volonté de rivaliser avec l'art



flamand, dont la qualité et la précision du rendu des étoffes ne pouvaient que provoquer l'admiration.

Bien que la sculpture soit un support de premier choix pour manifester ces différences vestimentaires, il ne faut pas oublier les représentations picturales. Considérons le *Triptyque de la Vierge en gloire*, réalisé par le maître de Moulins vers 1497 pour le duc de Bourbon Pierre II de Beaujeu et son épouse Anne de France pour la cathédrale de la ville (ill. 36). La représentation de la *Vierge de l'Immaculée Conception* du panneau central comporte certains points communs avec la représentation de la Vierge du Luat. Le manteau est ainsi attaché de la même manière. Sur le tableau on aperçoit bien celui-ci, tombant sur les épaules de la Vierge, et retenu par deux agrafes décorées de chaque côté, reliées par une cordelette. La Vierge, dont les pieds reposent sur un croissant de lune, est assise sur un siège Dagobert, semblable à celui du Luat. La perspective et les personnages nous en cache la majeure partie, cependant on aperçoit en bas, à la gauche de Marie, l'un des pieds du pliant, et de part et d'autre de son dos les extrémités ornées de motifs floraux. L'Enfant, quant à lui, est entièrement nu. Ce *Triptyque de la Vierge en gloire*, reflet de la peinture gothique française, trahit une évidente influence flamande. On la voit dans la finesse d'exécution des visages, dans la minutie des effets de drapés, ainsi que dans le manteau rouge et non bleu de la Vierge, allusion à la Passion du Christ. Les anges placés de part et d'autre de Marie et s'apprêtant à la couronner, ainsi que ceux présents en bas de la

composition et tenant un phylactère, possèdent tous un long vêtement qui finit en une multitude de plis cassés et en forme de V, qui est l'une des caractéristiques de l'art flamand du Moyen Âge finissant. Cette particularité, nous la retrouvons également dans la Vierge du Luat, dont le versant gauche du manteau présente des mouvements en forme de V jusqu'au sol, où il est contenu et ramené vers le centre en formant plusieurs plis cassés. C'est dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle que les plis commencent à former une succession de V emboîtés et délaissent les volutes. Si une influence flamande transparaît ici dans les vêtements et la manière de traiter les drapés, en revanche ce n'est pas du tout le cas en ce qui concerne les visages des deux personnages, qui n'ont ni la finesse ni la divinité des traits propre à l'art de cette région.

Une *Annonciation* datant de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle illustre, presque à l'extrême, cette « mode » des plis en V, cassés et empilés, si chère aux artistes du nord (ill. 37). À en juger par le traitement des visages, des doigts, et par les innombrables plis, cette œuvre à tout du pur style flamand. En ce qui concerne les drapés, ce goût pour la profusion de plis est ici porté à l'extrême, ce qui n'est pas le cas pour la Vierge du Luat. Cependant il faut noter la similitude du placement du drapé, qui s'étend le long de la silhouette, dans les deux sculptures. Les plis en V se dessinent d'abord au niveau des jambes pour ensuite se développer et se multiplier sur toute la longueur des vêtements, et en particulier sur le manteau.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

Puisque nous évoquons le costume et son traitement, il ne faut pas omettre de considérer un élément qui en fait bel et bien partie, même si on a souvent tendance à l'oublier : les chaussures. Le type de souliers à bout rond comme ceux que porte la Vierge du Luat est apparu au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et a perduré jusque dans les années 1560. Il contraste avec les souliers à bout pointu qui dominaient au siècle précédent. Bien que l'artiste n'ait laissé dépasser qu'une petite partie de la chaussure, on aperçoit bien un soulier à semelle épaisse, ce qui sera à la mode après 1480.

Au fil du temps, la représentation de la Vierge et de l'Enfant a considérablement évolué. Si dès le XIII<sup>e</sup> siècle on met en relief l'aspect humain, la tendresse maternelle de la Vierge, concernant le Fils de Dieu, il semble que dès le XIV<sup>e</sup> siècle il se dévêtisse de plus en plus. Il se rapproche ainsi davantage du fils de l'homme. Sa nudité lui confère une plus grande humanité, ce qui amoindrit son caractère divin. Il ressemble presque à n'importe quel enfant : il joue, se nourrit au sein de sa mère, etc. Cette image de l'Enfant nu disparaît dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, pour se développer ensuite dans sa seconde moitié.

Ici, l'Enfant est vêtu d'une tunique qui, si elle n'était pas remontée pour permettre une plus grande liberté de mouvement à Jésus, lui arriverait à mi-jambes. Le bas du vêtement ainsi que les manches et le col comportent un liseré

de couleur. Les manches sont retroussées, comme si l'Enfant avait besoin de ne pas être gêné dans ses mouvements pour pouvoir se consacrer pleinement à sa tâche immédiate, c'est-à-dire tourner les pages. On retrouve le même type d'habit dans une œuvre française du musée du Louvre, représentant *L'Enfant Jésus*, datée du premier quart du XV<sup>e</sup> siècle mais dont la provenance n'est pas précisément définie (ill. 38). Jésus est vêtu d'une tunique qui lui arrive jusqu'en bas des jambes, ornée d'un liseré en bas, sur les manches et à l'encolure. Celle-ci est fermée par cinq boutons disposés verticalement. À l'exception de ce détail, les vêtements des deux Enfants sont totalement identiques. Un autre aspect diffère en revanche : le traitement des cheveux. Tandis que ceux de l'Enfant du Louvre ne sont que légèrement ondulés, ceux du Jésus du Luat constituent une multitude de mèches qui s'enroulent sur elles-mêmes et qui sont toutes distinctes les unes des autres. Il s'agit là d'une manière particulière de traiter la frisure, très appréciée à l'âge flamboyant. Comme s'attache à le démontrer J. Baudoin<sup>1</sup>, il existe différentes sortes de frisures ayant chacune des caractéristiques propres, qui peuvent parfois permettre de localiser une œuvre ou son atelier de production et de la dater. Les frisures de l'Enfant du Luat sont tout à fait semblables à celles du Jésus de Mesnil-la-Comtesse (ill. 39). Vêtu d'une longue robe et tendant la main vers les fleurs que tient sa Mère, cet Enfant souriant du XVI<sup>e</sup> siècle arbore lui aussi une coiffure faite de mèches séparées et entortillées, s'enroulant sur elles-mêmes.

---

<sup>1</sup> BAUDOIN, 2006, pp. 87-89.

Lorsqu'on regarde la statue du Luat dans son ensemble, on ressent davantage la marque du gothique que celle de la Renaissance, bien qu'elle comporte des éléments qui peuvent évoquer chacune de ces deux époques. Certains détails, comme par exemple l'encolure carrée de la robe ou les chaussures à bout rond, rompent avec la mode des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et annoncent un style qui s'épanouira au siècle suivant. À titre de comparaison, on est par exemple bien loin ici du style italien renaissant des tombeaux de Raoul de Lannoy et de son épouse Jeanne de Poix à Folleville<sup>1</sup>, réalisés par des artistes génois au début du règne de François I<sup>er</sup>, vers 1515. En effet l'influence italienne ne se manifeste pas avant 1530-1540, voire plus tard. De plus, avec les statues du Luat, on est face à l'humilité que prône l'art du Moyen Âge, et non pas face à un certain orgueil qu'incarne la Renaissance. Ainsi, compte tenu des divers éléments et de certaines spécificités, la Vierge à l'Enfant du Luat semble plutôt devoir être datée de la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle plutôt que du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Pour terminer sur cet aspect davantage stylistique de cette statue, et au vu de tous les éléments caractéristiques d'une époque, d'un style ou d'un lieu de production cités précédemment, nous pensons que cette œuvre pourrait vraisemblablement provenir d'un atelier d'Île-de-France<sup>2</sup>, et qu'elle aurait ensuite été transportée dans le Valois selon la volonté d'un riche commanditaire, s'il

---

<sup>1</sup> Folleville est située dans le département de la Somme.

<sup>2</sup> La Vierge du Luat est également présentée comme provenant d'un atelier d'Île-de-France dans MUSÉE DU PETIT PALAIS, 1950, p. 43.

s'agit bien là de sa destination première. L'Île-de-France, dont certains ateliers qui produisaient notamment des mises au tombeau, étaient clairement sous influence flamande à la fin du Moyen Âge. L'Île-de-France, qui disposait d'artistes talentueux de tous horizons, capables d'effectuer une synthèse des différentes influences alentour pour la retranscrire dans leurs œuvres. L'Île-de-France, accolée au Valois, lui-même voisin des flamands, et spectateur privilégié du flux des artistes du nord allant vers le sud, et de ceux du sud remontant vers le nord. En admettant que le lieu d'origine qui devait accueillir cette statue était bien la chapelle du Luat, située dans la campagne environnante, près de la capitale du Valois et au cœur d'un vaste territoire aux nombreuses forêts, on peut penser que l'artiste, tout en disposant du savoir-faire nécessaire pour réaliser une œuvre de qualité et connaissant sa destination, a aussi pu intégrer à cette richesse des éléments plus familiers, plus quotidiens, comme la forme des visages ou la couronne en feuilles de chêne et glands.

En tout cas, s'il est une chose dont nous pouvons être quasiment sûrs, c'est que la commande de cette statue émane d'un riche personnage, la paroisse du Luat ayant été jadis vraisemblablement riche, comme nous l'avons dit.

## IV) LA QUESTION DES ARMOIRIES

### 1- Les armes portées par la Vierge du Luat

Il n'est pas rare que les commanditaires laissent une marque identifiable sur l'œuvre qu'ils ont demandé. Même si l'on retrouve plus souvent des armoiries sur des éléments comme les verrières, avec la présence du commanditaire agenouillé et priant face au divin, ou dans des édifices, celles-ci peuvent aussi se trouver sur des objets ou des statues.

Sur le groupe de la Vierge à l'Enfant, accroché à l'accoudoir du siège où se tient la Vierge, on découvre un blason (ill. 40). Très altéré aujourd'hui, on en distingue que quelques éléments, et les armoiries n'ont pu être identifiées.

L'héraldique est un art complexe difficile à déchiffrer pour les non spécialistes. Si les armoiries de certains seigneurs ou de certaines villes sont facilement identifiables, cela n'est pas toujours le cas, loin s'en faut. En particulier, les armoiries trop simples, avec peu de symboles ou brisures, sont souvent inidentifiables.

Tout l'intérêt des armoiries, hormis leur aspect décoratif et le fait qu'elles peuvent permettre de faire le lien avec le commanditaire, est qu'elles peuvent servir à resituer l'œuvre dans le temps et dans l'espace, et donc parfois de parvenir à une datation extrêmement précise. Les formes du blason, les motifs ainsi que les couleurs employés, sont parfois propres à une époque particulière. Par exemple, l'écu qui se trouve sur le groupe de la Vierge à l'Enfant a une forme

plus allongée que celle que l'on peut voir au XIV<sup>e</sup> siècle, époque où les deux côtés sont courbes. Ici, les côtés verticaux sont parfaitement parallèles, et ne se courbent qu'en arrivant près de la pointe de l'écu. Ce type de représentation est tout à fait typique du XV<sup>e</sup> siècle.

Les couleurs de l'écu armorié de la Vierge du Luat ne sont plus aujourd'hui que les traces de différentes couches de polychromie. Les motifs, si toutefois il y en a jamais eu, ne sont désormais plus visibles.

Cependant on parvient tout de même encore à voir de quelles couleurs il était composé, c'est-à-dire or et azur, avec un écusson d'or sur le tout. La couleur du champ est l'or, celle des bandes qui le découpent horizontalement est l'azur. Sur la pièce d'or en relief présente au centre du blason, on peut apercevoir un détail si l'on observe attentivement. On voit en effet que deux sillons horizontaux le traversent. Les six burelles qui composent le blason mesurent chacune environ 1,1 cm de hauteur, et les espaces entre elles mesurent 0,8 cm.

Sur l'écu, on remarque plusieurs couches de peinture successives. Dans l'ensemble on en compte trois superposées, la première étant du bleu ou azur, la seconde du rouge, et la troisième du jaune ou or. Le rouge ne constitue sans doute pas une couleur à part entière, mais plutôt une couche de bol d'Arménie, destinée à accueillir l'or. À gauche de l'écu sur le tout, on distingue même quatre couches différentes : la plus ancienne est bleue, puis il y a du rouge, du jaune et



encore du bleu. Sur certaines parties, dont le dessus du petit écu, on distingue aussi deux sortes de bleu : un foncé et un autre plus clair, au-dessus.

En héraldique, chaque couleur a une signification, et certaines sont plus importantes que d'autres. Ainsi, l'or et l'azur, qui sont d'ailleurs les deux couleurs dominantes du blason de la ville de Crépy, se trouvent être des couleurs royales dès le XII<sup>e</sup> siècle.

L'azur, c'est-à-dire le bleu, représente le ciel qui sépare l'homme de la divinité. C'est une couleur très prisée.

L'or, c'est-à-dire le jaune, symbolise la lumière qui traverse l'azur du ciel et manifeste la puissance divine.

L'association de ces deux couleurs symbolise ce qui vient d'en haut et rappelle que le roi tient sa puissance de Dieu.

Ce sont donc deux couleurs puissantes et célestes qui composent les armoiries accompagnant la Vierge à l'Enfant.

Contrairement à ce que les non initiés auraient tendance à penser, posséder ses propres armoiries n'était pas réservé à une élite. S'il est vrai qu'à l'origine elles étaient utilisées par les princes ou les grands seigneurs, leur emploi s'étend ensuite à toute la population. Au XIII<sup>e</sup> siècle, tout un chacun est libre de posséder ses armoiries : les non-nobles, les ecclésiastiques, les femmes, les artisans, les corporations, les bourgeois, etc, et bien sûr les villes.

Ces armoiries de la Vierge à l'Enfant vont nous amener à évoquer la dalle funéraire qui se trouve à l'extérieur de la chapelle du Luat. En effet, bien que très altérée aujourd'hui, on distingue également sur celle-ci des armoiries. Selon certains, celles présentes sur la dalle et celles de la Vierge pourraient être identiques.

## **2- La dalle funéraire du seigneur Jacques de Grouches**

À l'extérieur de la chapelle du Luat se trouve donc une dalle funéraire verticale, encastrée dans le mur du bras nord du transept (ill. 41 & 42). Elle se compose d'une épitaphe qui court tout le long de la dalle, d'une représentation architecturale accompagnée de deux personnages, d'armoiries, d'un casque surmonté d'un cimier dans sa partie supérieure, tandis que la partie inférieure nous révèle l'effigie, presque entièrement effacée aujourd'hui, du défunt en armure (ill. 43 & 44). Cette dalle funéraire en calcaire, classée Monument Historique en 1925, mesure approximativement 270 cm de hauteur et 125 cm de largeur.

Intéressons nous tout d'abord à l'épitaphe. Celle-ci, en partie illisible, n'a pas été retranscrite dans son intégralité et de façon « officielle » à notre connaissance, tout comme la dalle n'a jamais fait l'objet d'un relevé précis. Cela pose donc problème car, déjà lacunaire à cette époque, son état ne s'est depuis pas amélioré.

Les représentants des Monuments Historiques ont tout de même réussi à déchiffrer une partie de l'épithaphe, même si celle-ci n'a pas été clairement retranscrite, puisque la fiche<sup>1</sup> qu'ils consacrent à la pierre tombale nous apprend l'identité du défunt, ainsi que la date de son trépas. Ainsi, cette dalle fut élevée à la mémoire de Jacques de Grouches, mort en 1521.

Afin d'en savoir d'avantage sur ce haut personnage, nous avons tenté de déchiffrer l'épithaphe. Voici ce que nous avons pu y lire<sup>2</sup> :

*« Cy gist noble et puissant seigneur Jacques de Grouches ... en son  
vivant seigneur de ... de ... et du Luat lequel trespasa le VII jour  
du mois de septembre l'an de ... mil cinq cent ... et ... priez dieu  
pour son ame et pour ... les ... ».*

La dernière partie de l'épithaphe est totalement effacée.

En septembre 1989, un visiteur particulièrement intéressé par la dalle a fourni une description de celle-ci. Voici la retranscription du passage qui concerne la partie inférieure de la dalle, aujourd'hui presque entièrement effacée :

*« Sa cotte d'armes m'a paru porter à dextre (sa droite) un bandé, et à  
senestre (sa gauche) trois fasces ou un fascé. Cette dernière figure  
pourrait être rapprochée de l'écu suspendu au trône de Notre-Dame de*

---

<sup>1</sup> Fiche consacrée à la dalle funéraire de Jacques de Grouches, consultable sur le site internet du Ministère de la Culture, dans la base Palissy. Réf. PM60000843.

<sup>2</sup> Ne figurent ici que les termes qui ont, à notre sens, clairement pu être déchiffrés. Ceux qui étaient illisibles ou qui se devinaient de façon logique mais que nous ne pouvions pas lire avec certitude ne sont pas retranscrits, et sont remplacés par des pointillés.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

*la statue du Luat actuellement à Crépy et qui porte un fascé (ou  
burelé) d'or et d'azur, avec au centre un écusson écartelé que je n'ai pu  
déchiffrer. »*

En ce qui concerne le possible rapprochement avec les armoiries présentes sur la statue de la Vierge à l'Enfant, nous étudierons cette question un peu plus tard. Pour le moment, attardons nous sur ce que nous voyons aujourd'hui sur la pierre tombale.

Sur la partie supérieure, nous avons précédemment mentionné la présence de divers éléments : au premier plan, de bas en haut, on peut voir un blason, tenu de chaque côté par deux hommes nus tenant une massue (ill. 45). Au-dessus de ces armoiries se trouve un casque, taré de front avec des lambrequins, et surmonté d'un cimier de plumes. Une architecture religieuse fort bien représentée, de style gothique flamboyant, compose l'arrière plan de cette partie haute de la dalle.

L'*Armorial général* de J-B Rietstap, qui propose en préambule un dictionnaire des termes héraldiques, recense ensuite les noms et armoiries des familles nobles d'Europe. À la lettre G figure par deux fois le nom de Grouches<sup>1</sup>. Voici ce que mentionne la première entrée : « *Grouches : marquis de Chepy<sup>2</sup>. Picardie. D'or à trois fasces de gueules. Cimier : une femme issante de carnation. Tenants : deux sauvages de carnation, ceints de lierre, tenant chacun une massue abaissée* ». La deuxième

---

<sup>1</sup> RIETSTAP, 1884, p. 838.

<sup>2</sup> Chépy est une ville située dans le département de la Somme.

entrée dit ceci : « *Grouches : marquis de Gribauval. Picardie. (Marquis, mai 1681). Les armes précédentes* ».

Cette description est un paradoxe, car si elle est très précise, ce qu'elle décrit ne correspond pas en tous points à ce que l'on peut voir sur la pierre tombale. En effet à la place de la femme issante se trouvent des plumes, et les armoiries, bien que très effacées, ne semblent pas correspondre... du moins pas à l'écu présent entre les deux tenants. Mais ce pourrait être celui représenté dans la partie inférieure de la dalle, sur la cote d'armes du défunt, à senestre, où trois fasces sont effectivement bien visibles. Cependant, à dextre figure un bandé qui n'a pas sa place dans la description de J-B Rietstap, et qui semble présent dans les armoiries que soutiennent les deux tenants.

Eugène Müller<sup>1</sup> a également représenté les armoiries des Grouches à partir de la dalle funéraire de Fresnoy-le-Luat (ill. 46). Son dessin non plus n'est pas conforme à ce que l'on peut y voir de nos jours. Comme l'a aussi décrit J-B Rietstap, E. Müller représente une femme issante. Les armoiries qu'il fait figurer entre les deux tenants ne correspondent quant à elles ni à la description de J-B Rietstap, ni à ce que nous avons pu observer sur la pierre tombale (ill. 47). Pour E. Müller, les armoiries des Grouches se composent de sept burelles...

Comment expliquer ces divergences, alors que le nom des Grouches figure clairement sur la pierre tombale, et que celle-ci devait être en bien meilleur état qu'aujourd'hui lorsque l'auteur en a fait la description, à la fin du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> MÜLLER, 1984, p.184.

siècle ? Peut-être ne s'agit-il pas des mêmes Grouches, ou alors existe-t-il dans un autre lieu une représentation des armes de cette famille qui présenterait ces variantes... Ces questions trouveraient sans doute leur réponse à l'aide d'une étude héraldique approfondie, que nous ne pouvons pas mener ici car là n'est pas le sujet principal de cette étude. Il était cependant nécessaire que s'y pencher afin d'étudier l'hypothèse évoquée plus haut : les armoiries des Grouches seraient-elles les mêmes que celles soutenues par l'accoudoir de la Vierge à l'Enfant de la chapelle du Luat ?

### 3- Des armoiries identiques ?

L'écu armorié présent sur la statue de la Vierge à l'Enfant est aujourd'hui très altéré, nous l'avons dit. Si l'on en distingue encore les formes les couleurs, elles, ont par endroit totalement disparu.

On trouve une description de ces armoiries chez E. Müller<sup>1</sup> et A. Chamson<sup>2</sup>. Le premier le détaille en ces termes : « (...) *le fautenil en pliant, sur lequel la Vierge est assise, soutient un écu d'imagination de..., burellé de quatorze fasces de... et d'or à un écusson d'or au chef de gueules* ». A. Chamson, lui, écrit ceci<sup>3</sup> : « *Au côté gauche de la Vierge est suspendu à l'accoudoir du siège un écu qui porte « fascé d'or et d'azur de douze pièces chargé en abîme et d'un écu coupé de gueules en tête et d'or en pointe »* ». Une

---

<sup>1</sup> MÜLLER, 1984, p.184.

<sup>2</sup> CHAMSON, 1950, p. 77.

<sup>3</sup> Description que l'auteur reprend apparemment de E. Müller, mais qui n'est pas cependant tout à fait identique.

nouvelle fois les descriptions divergent : tandis que l'un décrit un burelé de quatorze fasces, l'autre y voit un fascé de douze pièces... Nous avons nous-mêmes observé treize pièces sur cet écu armorié, dont les extrémités supérieure et inférieure sont de la même couleur : or. Il est donc fascé d'or et d'azur de treize pièces, chargé d'un écu sur le tout. Ce dernier ne peut aujourd'hui faire l'objet d'une description détaillée puisqu'il a perdu ses couleurs. Ne subsiste sur l'ensemble qu'un fond or. Si l'on en croit les témoignages des auteurs précédents, il était à leur époque d'or au chef de gueules. Il n'y a plus aujourd'hui aucune trace du second coloris.

Comparer les armoiries que porte la Vierge à l'Enfant à celles de la famille Grouches, alors que celles-là mêmes ne concordent pas entre elles, n'est pas aisé. Cependant, il semblerait qu'elles ne puissent correspondre. Bien que les armes des Grouches varient ostensiblement d'une description à une autre, que l'on prenne en compte celle de J-B Rietstap, celle de E. Müller ou encore celle que nous avons personnellement soumise plus haut, aucune des trois ne peut correspondre à celles de la Vierge.

Si la dalle funéraire de Jacques de Grouches avait bien comporté les mêmes armoiries que celles présentes sur le groupe de la Vierge à l'Enfant, nous aurions pu en déduire que ce seigneur du Luat en était le commanditaire. Cette

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

hypothèse écartée, du moins jusqu'à nouvel ordre, celui-ci retourne donc à son anonymat.

En tout cas, compte tenu du raffinement et du soin apporté à la Vierge à l'Enfant ainsi qu'aux deux autres statues du Luat, le ou les commanditaires qui ont passé commande étaient sans nul doute des personnages riches ou importants.



## TROISIÈME PARTIE

### LES STATUES DE FRESNOY-LE-LUAT : LES SAINTS

## I) LE CULTE DES SAINTS AU MOYEN ÂGE

*« Les saints et la Vierge [...] étaient ressentis et compris comme des êtres à la fois familièrement miraculeux et miraculeusement familiers »<sup>1</sup>.*

Remontons quelques siècles en arrière... Les XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont une période difficile, marquée par les troubles économiques et sociaux, la peste et les guerres. Après la guerre de Cent Ans (1337-1453) qui fut très dévastatrice, le temps est venu de reconstruire, de redécorer, de remeubler, car de nombreuses églises, statues et autres objets furent détruits à cette période. C'est donc naturellement qu'un mouvement de restauration se dessine dès 1450.

C'est à travers ces périodes de troubles et d'incertitudes que l'on doit comprendre les hommes, leurs habitudes quotidiennes et religieuses. Quotidiennes *et* religieuses, car c'est bien comme cela qu'il faut l'envisager, et en aucun cas l'on ne peut séparer les unes des autres. Le temps de l'homme du Moyen Âge est régi par le travail, les récoltes, les saisons, les fêtes religieuses. Nourrir sa famille, se préserver de la maladie et assurer son Salut sont parmi ses préoccupations majeures. Durant ces périodes difficiles, les hommes se tournent donc naturellement vers Dieu et vers les saints, pour trouver compréhension et réconfort.

Et ils se tournent vers les saints et les saintes plus particulièrement. Ils les désignent tout d'abord en tant que saints patrons, comme Éloi pour les orfèvres

---

<sup>1</sup> GOUBLE, 1973, p.7.

ou Laurent pour les cuisiniers. Ils sont aussi un peu comme des amis, qui les suivent au quotidien, savent leurs douleurs, leurs souffrances, leurs inquiétudes, et qui les comprennent. De plus, chacun d'entre eux est réputé pour lutter contre des maux bien précis, et parfois assez divers. On invoque saint Roch contre la peste et les maladies contagieuses, tout comme saint Sébastien qui est le Patron des Pestiférés ; sainte Barbe contre la foudre, les incendies et la mort sans confession ou subite (qui était l'une des grandes craintes de l'époque) ; ou encore sainte Marguerite pour le bon déroulement des accouchements. Contre tous les aspects dangereux ou incertains de la vie quotidienne, cet intercesseur auprès de Dieu qu'est le saint, avec ses pouvoirs miraculeux, est là pour préserver ces gens et écouter leurs prières.

La prière c'est aussi l'espoir : celui d'être entendu, guéri ou protégé. La présence des saints redonne courage et confiance pour affronter les événements en cours ou à venir. Se tourner vers l'au-delà est toujours une source de réconfort, qui permet de ne pas se laisser abattre, et de continuer courageusement le travail. Dans la société féodale, quoique l'on fasse, où que l'on soit, il y a toujours un saint à invoquer. Certains événements peuvent influencer positivement ou négativement leur renommée.

Ainsi, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les saints connurent une ferveur inégalée. On leur consacra une quantité d'œuvres impressionnante. Ils étaient partout :

dans chaque château, dans chaque maison, au coin de chaque rue... On devait se protéger de tant de choses qu'il fallut alors produire en conséquence, afin de répondre à la demande, sans cesse croissante. Les artistes locaux ne cherchaient donc pas vraiment à innover ni à faire preuve d'une originalité particulière. Les saints étant associés aux occupations quotidiennes des villageois à 90%, ils étaient donc davantage représentés comme des gens ordinaires, vêtus à la mode de l'époque. Ce qui les distingue et permet de les identifier, ce sont leurs attributs, qui restent identiques même si l'on y note quelques variations.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la dévotion est aussi marquée par les pèlerinages et par la construction de chapelles solitaires qui servent de point d'arrêt aux processions. Chacune était construite sous l'invocation d'un saint en particulier.

Le pèlerinage le plus connu et le plus fréquenté des environs était celui de saint Jean-Baptiste à Saintines, petite ville située au nord-ouest du Valois, près de Verberie. Ce pèlerinage avait lieu toute l'année, mais prenait plus d'importance au moment de la Saint-Jean. Comme le mentionne Carlier<sup>1</sup>, « *on se rendoit à Saintines de toutes les provinces de France, et même des Royaumes étrangers. On y venoit surtout des Pays-Bas, de la Flandres et de la Picardie. Il n'y avoit pas de grands pèlerins dans ces provinces, qui n'eussent fait plusieurs fois le voyage de Saintines* ». Il ajoute : « *Ce pèlerinage alloit de pair avec ceux du Mont S. Michel, de S. Hubert, de S. Jacques en Galice,*

---

<sup>1</sup> CARLIER, 1999, p. 553.

*de S. Pierre de Rome & de Jérusalem* ». Ces comparaisons nous fournissent une échelle comparative pour entrevoir toute l'importance et la popularité de ce pèlerinage à Saintines. On venait en ce lieu car il était réputé pour guérir l'épilepsie, aussi appelée « mal de saint Jean ». L'église conservait quant à elle comme relique du saint une partie de son doigt.

D'autres pèlerinages dans le Valois jouissaient d'une importante réputation, comme celui de saint Arnoul à Crépy, que nous avons évoqué au début de cette étude, de saint Germain à Verberie, ou encore de saint Fiacre à Béthisy-saint-Pierre.

On trouvait de nombreuses églises dédiées à des cultes anciens, comme celui de saint Martin ou de saint Pierre. Les nouveaux cultes, comme celui de saint Nicolas ou de saint Jacques, sont liés aux pèlerinages (nous approfondirons le cas du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle un peu plus tard dans cette étude). On trouve rarement ces saints représentés en tant que saints patrons principaux. Ils se trouvent le plus souvent dans des chapelles secondaires, celles-là mêmes qui servaient d'arrêts aux processions.

## II) SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE (ill. 48)

Cette statue, avec celle de la Vierge et de saint Jacques, ornait la chapelle du Luat il y a encore une trentaine d'années. Elle est en pierre calcaire polychrome et mesure 140x48x38 cm. Elle est datée du début du XVI<sup>e</sup> siècle et fut mise en dépôt au musée de Crépy le 1<sup>er</sup> février 1975.

Frère de Jacques le Majeur, Jean est l'apôtre le plus jeune et le préféré de Jésus, mais aussi l'auteur de l'un des quatre Évangiles et de l'Apocalypse. Il assiste entre autres, avec Pierre et Jacques, à la Transfiguration du Christ sur le mont Thabor.

En Occident, il est représenté comme un homme jeune et imberbe, avec un livre et un aigle, mais aussi tenant un calice avec un serpent ou un petit dragon. Cet épisode provient de sources apocryphes : le grand prêtre de Diane à Éphèse, Aristodème, met saint Jean au défi de boire un liquide empoisonné à base de reptiles venimeux. L'apôtre saisit la coupe, la bénit et boit le breuvage sans en éprouver aucun dommage. En bénissant le poison, il le rend inoffensif. Celui-ci sort alors de la coupe sous forme d'un petit dragon ou d'un serpent. Ensuite, lors de la crucifixion, saint Jean est le seul disciple à accompagner Jésus jusqu'à la croix, et reste pour soutenir Marie. Puis il est exilé à Patmos où il est immergé dans un chaudron d'huile bouillante, duquel il ressort indemne. C'est aussi à ce moment qu'il est censé avoir rédigé l'Apocalypse.

Le personnage qui nous intéresse ici ne possède qu'un seul élément qui permette de l'identifier avec certitude comme étant saint Jean : la coupe d'où sort un dragon ailé, symbole de la force du poison, qu'il porte dans sa main gauche et qu'il bénit de la main droite (ill. 49). Cet attribut de la coupe empoisonnée apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle mais sera abandonné quelques siècles plus tard, surtout en peinture, les artistes n'en comprenant plus la signification. La coupe, quant à elle, prend souvent la forme d'un calice car c'est avec cela qu'on avait tenté d'empoisonner le saint. L'animal, tout comme la coupe, est endommagé à plusieurs endroits. Sa tête et ses pattes arrière ont disparu. Représenté debout, il porte à sa ceinture, du côté droit, un étui à calames (roseau taillé utilisé dans l'Antiquité pour écrire) et un encrier, ce qui n'est pas un hasard puisque saint Jean, auteur de l'Apocalypse, est le patron des écrivains, des libraires, des imprimeurs, etc. La main droite du personnage est aujourd'hui privée de trois de ses doigts (le pouce, l'index et le majeur). Il porte une longue robe bleue sous laquelle on aperçoit, au niveau du cou, une chemise, ainsi qu'un long manteau de couleur rouge avec des motifs décoratifs bleu et ocre. Le saint, représenté sous les traits d'un très jeune homme imberbe, a les cheveux bouclés et la jambe droite légèrement pliée en avant. Le dessus de la tête avec les cheveux, ainsi que tout le revers de la statue sont sculptés, bien que l'arrière ait été travaillé un peu plus rapidement que le reste de l'œuvre, et soit moins détaillé (ill. 50). Le manteau et la robe sont recouverts de nombreux motifs décoratifs (ill. 51). Sur la

robe, ils sont dorés sur fond bleu et ne sont pas tous rigoureusement identiques, ce qui pourrait vouloir dire qu'ils ont été réalisés à main levée ou d'après un poncif. Autour de l'encolure échancrée de la robe se dessine un motif végétal, et plus précisément une feuille d'arbre, qui en suit parfaitement le contour (ill. 52). Sur le manteau on trouve également de nombreux motifs de couleur ocre rehaussés de brun. Sur le revers rosé du manteau que le saint retient sur son bras droit apparaissent de petites fleurs toutes identiques, et donc certainement réalisées au pochoir.

À l'instar du drapé de la Vierge à l'Enfant, on remarque ici une succession de plis en V encastrés, qui courent sur toute la longueur du manteau du saint. Celui-ci est remonté avec élégance sur son bras gauche, formant un dégradé de volutes en retombant. Il est retroussé sur le bras droit afin de tenir en équilibre et de nous laisser entrevoir l'intérieur du vêtement, dont les bordures extérieures sont richement décorées. Ces plis en V rappellent ceux du manteau de la Vierge, au niveau de sa jambe gauche, qui s'inspirent directement de la manière flamande, comme nous l'avons vu.

Comme pour la Vierge à l'Enfant, nous disposons pour cette statue de saint Jean d'une photographie prise par Philippe Gouble dans les années 1970 qui montre la statue *in situ*, dans son lieu d'origine (ill. 53). Des différences apparaissent entre ce cliché et la sculpture telle qu'on peut la voir aujourd'hui.



On aperçoit notamment un pied, qui n'existe plus. La base, très altérée de nos jours, a elle aussi été modifiée. Elle apparaît en effet beaucoup plus blanche sur la photographie. Dans les années 1970, elle est de forme rectangulaire et bien plus grande qu'aujourd'hui. Sans doute a-t-on créé un coffrage autour de la base en pierre, moyennement stable, qui n'existe plus désormais. À cet endroit la pierre est comme désagrégée, cela étant certainement dû à l'humidité. Aucune intervention n'est documentée.

Le rapport de l'IFROA (Institut de Formation des Restaurateurs d'Oeuvres d'Art)<sup>1</sup> venu exécuter des restaurations sur cette statue et sur celle de saint Jacques en 1994, nous indique qu'il y a eu sur la base en pierre des éléments rapportés, notamment trois pitons en fer rouillés scellés avec un ciment gris, une pointe en fer et quelques coulures de plâtre. Les éléments en fer ont peut-être fait partie d'un mode de fixation quelconque. À ce sujet, les rédacteurs du rapport émettent une hypothèse selon laquelle « *la base aurait été scellée au ciment dans un ancien emplacement d'exposition et maintenue par des pitons en fer* »<sup>2</sup>.

Concernant la polychromie, l'IFROA note que l'ensemble de la sculpture semble avoir été recouverte d'un bouche-pores ocre-jaune. Si la première et la deuxième couche de peinture sont bien distinctes, la deuxième et la troisième sont en revanche solidaires. La statue a notamment souffert au niveau du visage et des mains, où la couleur adhère mal au support. Au niveau des carnations, la

---

<sup>1</sup> ANDRÉ, BONNECASE, DE GOROSTARZU, PRIS, 1994.

<sup>2</sup> ANDRÉ, BONNECASE, DE GOROSTARZU, PRIS, 1994, p. 54.

même stratigraphie se retrouve sur ces deux parties du corps du saint. La statue a donc connu plusieurs repeints successifs dont certains datent très probablement du XIX<sup>e</sup> siècle, et recouvrent encore la majeure partie de la sculpture aujourd'hui, même si par endroits la peinture est très dégradée voire inexistante.

L'iconographie choisie ici pour représenter le saint, c'est-à-dire l'épisode de la coupe empoisonnée se retrouve fréquemment, aussi bien en peinture qu'en sculpture.

Dans une miniature des *Heures de Ferdinand I<sup>er</sup>, roi de Naples*, saint Jean est représenté debout, accompagné d'un autre de ses attributs à sa droite : l'aigle (ill. 54). Auréolé et vêtu de lourds habits, il tient dans sa main gauche un calice dont sort un petit dragon ailé. De sa main droite, l'index et le majeur levés, il bénit la coupe. Le saint regarde devant lui, les yeux légèrement baissés.

Une autre miniature du XV<sup>e</sup> siècle, tirée des *Heures à l'usage d'Angers*, représente également saint Jean selon cette iconographie (ill. 55). Il est figuré debout, la tête penchée du côté droit et fixant le sol, paré d'une longue robe qui touche terre et d'un manteau bordé d'orfrois. Le calice se trouve toujours dans sa main gauche, mais au lieu de le prendre au milieu le saint le tient au niveau du pied. Il bénit la coupe tout en détournant son regard de l'animal qu'elle contient.

Un autre exemple peint fort connu illustre également ce thème. Nous retrouvons en effet saint Jean sur l'un des panneaux fermés du retable de

*L'Agneau mystique*, réalisé par Jan van Eyck en 1432 et conservé dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand (ill. 56). Le saint, vêtu d'un volumineux drapé aux nombreux plis en V qui laisse dépasser un pied, tient dans la paume de sa main gauche une coupe contenant plusieurs reptiles prêts à s'en échapper. Sa tête bouclée est légèrement penchée vers le poison qu'il vient de rendre inefficace en le bénissant, comme le montrent son index et son majeur qui décrivent encore ce mouvement.

Au musée du Louvre à Paris, le tableau intitulé *Anne de France, dame de Beaujeu, duchesse de Bourbon et sa fille Suzanne, présentées par saint Jean l'Évangéliste*, peint dans la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle par Jean Huey, identifié avec le Maître de Moulins, nous offre une très belle représentation du thème de la coupe empoisonnée (ill. 57). Saint Jean, représenté barbu mais tout de même sous les traits d'un homme jeune, illustre toujours le même schéma : il tient la coupe dont s'échappent des serpents de la main gauche, tandis qu'il la bénit de la main droite. Ses vêtements sont tout à fait semblables à ceux que porte le saint Jean du Luat, c'est-à-dire une chemise, une robe à col échancré et un long manteau pour la recouvrir. Cette similitude vestimentaire est le signe que ces deux œuvres ont été réalisées à peu près à la même époque. Ainsi, cela nous amène à penser que la sculpture de l'Évangéliste du Luat daterait elle aussi de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, comme nous le supposons pour la Vierge à l'Enfant du même lieu.

Pour finir, évoquons un exemple sculpté de ce thème du poison inefficace. La cathédrale Sainte-Cécile à Albi abrite de nombreuses statues parmi lesquelles les douze apôtres, dont saint Jean l'Évangéliste (ill. 58). Debout, le visage penché vers le calice dont il tient le fond du bout des doigts, et vers l'animal qu'il contient, le jeune saint effectue sa bénédiction. Un aigle, situé près du pied gauche du saint, accompagne cette représentation.

Dans certaines œuvres la coupe empoisonnée est parfois représentée vide, comme dans le *Triptyque de la famille Braque*, réalisé vers 1452 par Rogier van der Weyden, ou encore dans le *Triptyque de la famille Sedano*, réalisé au XV<sup>e</sup> siècle par Gheeraert David (ill. 59 & 60).

La statue du Luat représentant saint Jean tenant la coupe empoisonnée s'intègre donc parfaitement au schéma iconographique habituel de cet épisode.

### III) SAINT JACQUES LE MAJEUR (ill. 61)

Voyons maintenant la troisième et dernière statue qui nous intéresse pour cette étude : celle de saint Jacques. Également taillée dans un bloc de calcaire monolithe et polychromée, elle mesure 140x48x32 cm. Les dimensions de cette statue sont quasiment les mêmes que celles de saint Jacques. Elle est datée du début du XVI<sup>e</sup> siècle et fut mise en dépôt au musée de Crépy le 1<sup>er</sup> février 1975.

Saint Jacques le Majeur est le frère de saint Jean l'Évangéliste. Fils de Zébédée, il quitte tout pour suivre le Christ et évangélise la Samarie, la Syrie ainsi que la Judée. La fin de sa vie est très mal connue, d'où l'apparition d'un certain nombre de légendes. Ainsi, il se serait rendu en Espagne où la Vierge lui serait apparue en lui demandant de construire un oratoire : Notre-Dame-del-Pilar, à Saragosse. Après avoir été décapité, le corps de Jacques aurait été transporté en Galice pour donner vie à ce qui est aujourd'hui l'un des lieux de pèlerinage les plus reconnus en Occident : celui de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Saint Jacques peut être figuré en apôtre, en chevalier, mais c'est en pèlerin qu'il est communément représenté avec un bâton, un chapeau, une coquille, une besace et une pèlerine, et aussi parfois avec un livre et une épée. Sa représentation s'est métamorphosée au fil du temps, et c'est au XIII<sup>e</sup> siècle que le saint commence à se transformer en pèlerin, sous l'influence du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle. Les siècles suivants verront apparaître le chapeau

orné d'un coquillage, le bourdon (bâton de pèlerin terminé par une boule) et la gourde.

La statue du Luat figure un personnage debout qui possède tous ces éléments caractéristiques : il tient un livre ouvert dans sa main gauche et porte un chapeau à bords relevés orné d'une coquille, très dégradée aujourd'hui. Figuré sous les traits d'un homme d'âge moyen se tenant debout, saint Jacques a la jambe droite en avant, légèrement pliée, et porte la moustache ainsi que la barbe. Celle-ci, tout comme ses cheveux, sont bouclés. Sa main droite tient le reste d'un bâton et on remarque aussi, un peu cachée et rejetée dans son dos, une gourde, ainsi qu'une sacoche qu'il porte au côté droit. Chacune est retenue par deux courroies réglables distinctes qui se croisent sur la poitrine du saint. La partie superflue de celle reliée à la gourde est retroussée et dessine une courbe dont la pointe vient se poser sur la lanière de la panetière. On aperçoit également l'extrémité de l'une de ces courroies ocre et brun qui dépasse sous le manteau, juste à côté de la sacoche. Celle-ci est rouge-brun, avec des motifs bleutés qui cernent le rabat. La gourde ocre porte quant à elle des traces de restaurations. Le fond du chapeau du saint est marron, avec par-dessus des motifs bleus argentés rehaussés de violet, et les bords sont dorés. Le revers de la statue est quant à lui peu travaillé : seuls la chevelure et le chapeau sont sculptés. Par contre le sommet de celui-ci, visible uniquement si l'on se met en hauteur pour surmonter

la statue, n'a pas fait l'objet de finitions particulières et laisse apparaître les marques du ciseau du sculpteur.

Saint Jacques porte une robe dans les tons violets, décorée de motifs dorés, qui laisse entrevoir une chemise portée directement sur la peau au niveau du poignet de la main gauche. Il porte également un long manteau de couleur ocre au revers bleu qui touche terre et lui recouvre les pieds, orné de motifs décoratifs sur les bords. Ce dernier présente le même type de plis du côté gauche que les vêtements de la Vierge ou de saint Jean. Le costume et l'ensemble des éléments représentés sur cette statue sont très soignés et révèlent un travail de finition assez poussé.

Comme nous l'avons vu, les différents motifs dorés parfois rehaussés de brun que l'on peut observer sur les vêtements de saint Jean et de saint Jacques datent, selon l'IFROA<sup>1</sup>, de la période néogothique. Des motifs très semblables se retrouvent sur d'autres statues de la chapelle du Luat, qui elles sont restées en place dans l'édifice. En effet toutes les sculptures n'ont pas été transférées au musée de Crépy-en-Valois, et certaines statues en plâtre datant du XIX<sup>e</sup> siècle sont aujourd'hui encore entreposées dans une petite pièce à l'intérieur de la chapelle. Parmi elles se trouvent une Vierge à l'Enfant et un personnage tenant lui aussi un Enfant, sans doute saint Joseph (ill. 62 & 63). Les motifs visibles sur ces deux statues sont du même genre que ceux que l'on peut voir sur les deux

---

<sup>1</sup> ANDRÉ, BONNECASE, DE GOROSTARZU, PRIS, 1994.

sculptures du Luat. Ils sont dorés, parfois rehaussés de brun, et ont des formes assez similaires. Les motifs dorés sur fond bleu de la robe de saint Joseph font penser aux petites fleurs observées sur le revers rose du manteau de saint Jean. Les décorations présentes sur les bordures des manteaux des deux sculptures restées dans la chapelle sont de même inspiration que ceux que l'on retrouve chez les deux saints du musée. L'encolure de la Vierge est elle aussi entourée de motifs végétaux, comme pour celle de la robe de saint Jean. Notons au passage la ressemblance quasi gémellaire des Enfants de chacune des deux statues restées dans la chapelle, qui ont sans doute été réalisées par la même main. Même si les motifs de ces quatre statues n'ont pas spécialement été exécutés par le même artiste, cela montre en tout cas qu'ils datent à priori de la même période, c'est-à-dire du XIX<sup>e</sup> siècle, moment de la création des statues en plâtre mais aussi des restaurations apportées aux trois sculptures de la fin du Moyen Âge qui nous intéressent.

Pour cette sculpture de saint Jacques, nous disposons également d'une photographie datant des années 1970 où l'on voit l'œuvre *in situ* (ill. 64). On remarque plusieurs différences entre cet état d'il y a 35 ans et l'état actuel. Tout d'abord, le bourdon. Sur la photographie il apparaît dans son entier, alors qu'aujourd'hui il n'en reste plus que la partie supérieure. Il semble y avoir une trace plus blanche au niveau de la cassure qu'on lui connaît aujourd'hui. Il y



aurait donc visiblement eu restauration. Mais si tel est le cas, pourquoi cette restauration n'est-elle plus visible ? L'a-t-on volontairement ôtée ? S'est-elle fracturée ? Et dans les deux cas, où se trouve désormais le bout du bâton manquant ? Cela, personne ne le sait. Il manque également un bout du manteau, à l'endroit où celui-ci était presque collé au bâton disparu.

Ensuite, comme pour saint Jean, une différence est également visible au niveau de la base, qui est plus blanche. Très dégradée elle aussi aujourd'hui, la base de la statue de saint Jacques a visiblement reçu un coffrage, tout comme celle de saint Jean, puisque sur les clichés celles-ci paraissent identiques et « restaurées » de la même manière. Sur la photographie, juste en dessous de cette base, on aperçoit un socle en bois sur lequel repose l'ensemble de la statue. Saint Jean et saint Jacques, disposés chacun de part et d'autre de l'autel lorsqu'ils étaient encore dans la chapelle du Luat, étaient tous les deux placés sur un de ces socles, aujourd'hui très dégradés et conservés au musée de Crépy. Ceux-ci mesurent environ 62 cm de hauteur.

Selon le rapport de l'IFROA<sup>1</sup>, trois opérations de bouchages sont visibles : ceux en plâtre qui adhèrent mal au support, ceux réalisés avec du ciment sur la base, et la restitution du bas de la robe du saint, au niveau de la jambe droite. Les manques de la base en pierre ont été comblés par du ciment et maintenus au support par neuf clous oxydés, dont on voit encore les marques. La seule trace de la base d'origine serait un décor de feuillage (?) sur le côté gauche, et qui

---

<sup>1</sup> ANDRÉ, BONNECASE, DE GOROSTARZU, PRIS, 1994.

amorcerait une forme polygonale. Il manque également la majeure partie du bâton ainsi que son extrémité supérieure, le bas de trois plis de la robe, certains bords du manteau ainsi que le pouce de la main droite. Il y a également des éclats au niveau de la barbe, de la chevelure, du bord du chapeau et de certaines arêtes des vêtements. Trois pièces manquantes ont été refaites, à savoir l'extrémité d'un pli du manteau, la partie antérieure de la panetière et un pli au bas de la robe.

On note plusieurs couches successives de polychromie, assez bien visibles à certains endroits. Comme pour saint Jean, la statue de saint Jacques a été recouverte d'un bouche-pores ocre-jaune omniprésent. Le visage a reçu un traitement très soigné : la carnation est rose clair et rehaussée par endroits, comme pour les paupières. L'iris de l'œil est de quatre couleurs différentes qui sont juxtaposées, mais il apparaît marron doré (ill. 65). Le livre que le saint tient ouvert dans sa main gauche possède une reliure de couleur bleue, avec des motifs dorés et en argent bleuté rehaussés de violet (ill. 66). On aperçoit par endroits une couche rouge de peinture antérieure. Les deux derniers surpeints de la statue sont néogothiques et sont conservés sur la robe du saint. Concernant celle-ci, le pli qui retombe sur la jambe droite est une restauration qui a eu lieu après la pose de la dernière polychromie néogothique, mais on ignore quand précisément. L'avant-dernier surpeint est composé de motifs linéaires dorés, posés sur un fond rose. La couche la plus récente est assez semblable, également composée de motifs linéaires sur un fond mettant en valeur le volume, avec des

plis grenats et des sommets bleus. Le manteau est beaucoup plus dégradé que le reste des vêtements. Il n'y subsiste que des traces d'ocre, et les motifs de brocart qui ornaient les bordures ont presque entièrement disparu. Le revers est bleu et comporte des motifs dorés très dégradés. Ce manteau est croisé sur le devant au niveau du buste du saint et légèrement replié sur son avant-bras droit, ce qui découvre une partie du revers. Du côté gauche, il retombe en volutes et en plis cassés, comme pour saint Jean. Pour davantage de détails concernant la polychromie présente sur la statue, l'IFROA propose un tableau présentant la reconstitution hypothétique de la stratigraphie observée sur la sculpture à l'aide de tous les éléments repérés<sup>1</sup> (ill. 67).

Le musée de Crépy-en-Valois abrite une autre sculpture de saint Jacques le Majeur représenté en pèlerin datée du XVI<sup>e</sup> siècle, cette fois en bois polychrome et provenant de Gilocourt, un village voisin de Crépy (ill. 68). Le saint tient de sa main gauche un livre fermé et le bourdon de la main droite. Son chapeau à bords retroussés est orné de la traditionnelle coquille. De chaque côté de lui pendent la gourde et la besace. Son vêtement lui arrive au-dessus des chevilles et laisse apparaître ses souliers. Cette statue apparaît d'emblée comme étant de facture plus modeste. Elle n'a pas l'aspect « précieux » et l'élégance de celle du Luat. Les traits du visage sont plus grossiers, moins fins. La barbe, les cheveux ainsi que les vêtements, n'ont pas fait l'objet d'un soin particulier. Ici tout est épuré et évoqué

---

<sup>1</sup> ANDRÉ, BONNECASE, DE GOROSTARZU, PRIS, 1994, p. 51

avec la plus grande simplicité, et finalement plus en adéquation avec l'image d'un pèlerin qui s'apprête à faire un long voyage. On retrouve bien sûr les mêmes attributs que pour la statue de Fresnoy-le-Luat : le livre, le chapeau avec la coquille, la gourde, le bâton, la panetière et le manteau.

L'iconographie la plus répandue de saint Jacques reste celle où il est représenté en pèlerin, sans doute aussi car les représentations antérieures qui ne le représentent pas sous cette forme ne nous sont pas parvenues aussi nombreuses. Un très bel exemple de ce saint pèlerin peut aujourd'hui être admiré au musée du Louvre (ill. 69). Provenant de Semur-en-Auxois, cette statue nous présente le saint debout, barbu, le regard dirigé vers le bas, portant un chapeau orné d'une coquille. Aujourd'hui privé de ses bras, il tenait autrefois un bourdon. Sa sacoche qui pend du côté gauche est soigneusement fermée mais laisse cependant dépasser un chapelet. Pieds nus, le saint porte un long vêtement aux plis stricts et verticaux, où subsistent des traces de polychromie. Sur la plinthe de la sculpture est gravé le nom du donateur : Jaquotin le Hourt.

À la cathédrale d'Albi, parmi les douze apôtres et les nombreux autres personnages représentés se trouve saint Jacques, en habits de pèlerin (ill. 70). La représentation est semblable aux exemples précédents : le saint est debout, vêtu d'une robe et d'un manteau, de simples sandales et de son chapeau retenu par un cordon qui tombe jusqu'à la taille. Il tient son bourdon de la main droite et est figuré sous les traits d'un homme d'âge moyen, barbu, qui lance un regard

méditatif vers les cieux. Ici, le livre est remplacé par un long phylactère qui pend à la gauche du saint et s'enroule en retombant sur le sol.

Si saint Jacques est souvent représenté debout, il lui arrive également d'être assis, comme pour cette représentation en pierre datant du début du XIV<sup>e</sup> siècle provenant de l'église Saint-Jacques-les-Beauvais et conservée aujourd'hui dans le musée de la ville (ill. 71). Privé de ses bras et de ses pieds, le saint est vêtu d'une longue robe et de son chapeau, qui ici ne possède pas de coquille puisque celle-ci est représentée sur sa panetière. Retenue par une longue courroie, cette dernière pend le long de la jambe gauche du saint. Barbu, les cheveux frisés et les bras semblant dirigés vers le haut, il tenait sans doute jadis un livre dans une main et un bourdon dans l'autre.

Le saint Jacques pèlerin se retrouve également sur des supports peints, comme avec cette miniature tirée de *La légende dorée*, rédigée par J. de Voragine au XIII<sup>e</sup> siècle (ill. 72). On y voit le saint pieds nus, vêtu d'une longue robe bleue et d'un manteau qui la recouvre. Il porte les cheveux et la barbe longs, tient son bourdon de la main droite et porte sa panetière du côté gauche.

Les nombreuses illustrations du saint pèlerin qui prédominent dès le XIV<sup>e</sup> siècle ne feront que s'affirmer par la suite, et la sculpture du Luat s'intègre parfaitement dans cette continuité. Cette iconographie du saint pèlerin n'est pas

réservée uniquement à saint Jacques. Saint Roch, pèlerin de Rome au XIV<sup>e</sup> siècle et invoqué par les pestiférés, porte lui aussi le costume traditionnel du voyageur.

Les diverses représentations de saint Jacques que nous venons d'évoquer et qui sont censées dater de la même période que la statue du Luat, c'est-à-dire soit de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, soit du début du XVI<sup>e</sup> siècle, ne nous ont pas fourni d'indices permettant d'établir une datation plus précise. En revanche, si l'on considère sa ressemblance avec le saint Jean du Luat dans le traitement des cheveux ou dans les vêtements que porte ce saint, et qui sont dans les deux cas le reflet d'une même période, il semble très probable que cette statue ait elle aussi été réalisée vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

#### IV) LES CHEMINS DE SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE

*« Tout au long du Moyen Âge, Saint-Jacques-de-Compostelle fut la plus importante de toutes les destinations pour d'innombrables pèlerins venant de toute l'Europe »<sup>1</sup>.*

Prestigieux et notable s'il en fut, le pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle était, au Moyen Âge, la troisième destination la plus importante après Jérusalem et Rome. Outre l'Espagne, le pays où le culte du saint prend le plus d'ampleur est la France.

Le culte de saint Jacques atteint son apogée aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, puis va diminuer progressivement. Ce déclin se fait plus net suite à l'opposition qui apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle. Érasme critique alors la naïveté des pèlerins, tandis que Luther et Calvin rejettent cette « fausse piété » que constituent le culte des reliques et le pèlerinage.

Après la mort de saint Jacques au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., l'emplacement de sa tombe est perdu. La redécouverte des reliques du saint et de deux de ses apôtres entre 1879 et 1884, après une longue période d'oubli, provoque un regain d'intérêt pour le pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle. Mais ce n'est qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle que la ferveur des jacquets renaît enfin, grâce aux jubilés ou « années saintes ». L'année jubilaire à Compostelle a lieu lorsque la fête du saint, le 25 juillet, tombe un dimanche, en mémoire de la découverte de son tombeau, qui fut faite un dimanche.

---

<sup>1</sup> Extrait de la lettre de notification de l'UNESCO adressée au gouvernement français de 29 décembre 1998, tiré de ASSOCIATION DE COOPÉRATION INTERRÉGIONALE, 2004-2007, p. 5.

Saint Jacques le Majeur, patron des pèlerins et des chevaliers, fut l'un des saints les plus populaires et les plus vénérés par la Chrétienté au Moyen Âge. Dès le X<sup>e</sup> siècle, son pèlerinage fait d'ailleurs concurrence à celui de Rome. Peut-être ce pèlerinage avait-il débuté dès le IX<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est qu'en 951 que Godescalc, évêque du Puy, inaugure le premier itinéraire officiel : celui de la Via Podiensis, ou route du Puy-en-Velay.

De nos jours, il faut distinguer quatre grands chemins principaux, même s'il en existe bien d'autres : la Via Podiensis, que l'on vient d'évoquer ; la Via Tolosana, la Voie du Sud ; la Via Lemovicensis, qui partait de Vézelay et rejoignait Ostabat (Aquitaine) ; et enfin la Via Turonensis, la Voie du Nord, qui partait de Paris (ill. 73). Chacune de ses quatre routes recevait des pèlerins venus de toute l'Europe par des voies de ralliement, pour partir ensemble vers le sanctuaire. Toutes les voies mènent à Compostelle...

Les pèlerins d'Île-de-France, avant d'imiter les normands en empruntant la Via Turonensis, se rassemblaient à l'église Saint-Jacques de Compiègne, à celle de Saint-Jacques de Beauvais, qui a totalement disparue, et surtout à Saint-Jacques-la-Boucherie à Paris.

À l'époque, des guides décrivaient au pèlerin les itinéraires à emprunter, afin de l'orienter et de l'aider tout au long de son chemin. Ces différents itinéraires sont rassemblés dans *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*, extrait du livre V du Codex Calixtinus, daté de 1139 et attribué à Aimery Picaud.



On y trouvait aussi des conseils pratiques, les lieux où faire étape, les sanctuaires alentour à visiter, etc.

Ce que l'on nomme aujourd'hui « Les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle » sont inscrits sur la *Liste du patrimoine mondial* de l'UNESCO depuis 1998. Ils ont aussi été déclarés « Itinéraire culturel européen » par le Conseil de l'Europe en 1987. Ce fut là le point de départ de l'extension contemporaine de ce pèlerinage et le tracé de nombreux itinéraires en Europe.

La dénomination « chemins de Compostelle » est contemporaine. Au cours du temps, il a existé de nombreux itinéraires formant un vaste réseau menant à la cité espagnole, qui n'ont cessé de varier. Il s'agissait de zones de passage, de couloirs de circulation sur des territoires. Ce sont les pèlerins qui ont fini par tracer leur propre itinéraire, qu'ils se rendent dans un sanctuaire local ou plus lointain, marchant sur les mêmes routes, côte à côte.

Ces chemins, de nombreux croyants les pratiquent encore aujourd'hui. Et il se trouve que l'une des innombrables petites routes qui existent en parallèle des grands axes, passe de nos jours par Fresnoy-le-Luat, là où se trouve la chapelle qui abritait autrefois les statues de la Vierge à l'Enfant, de Saint Jacques et de saint Jean.

L'église du village (ill. 74), dédiée à saint Martin, qui était très populaire à l'époque dans les environs, est un petit édifice qui a subi de nombreuses

transformations au XVI<sup>e</sup> siècle. Le clocher-porche et le portail datent vraisemblablement de cette période. Au centre de la façade occidentale, on aperçoit une petite niche, aujourd'hui privée de la statue qu'elle abritait autrefois, surmontée d'un oculus (ill. 75). Le sommet de cette niche est constitué d'une coquille, symbole des jacquets. Bien que cela ne suffise pas à parvenir à la conclusion que ce chemin était déjà emprunté par les pèlerins du Moyen Âge, il s'agit néanmoins d'un signe qui montre souvent l'appartenance d'un lieu à un itinéraire de pèlerinage.

Cela donne à réfléchir sur la présence d'une statue de saint Jacques dans la chapelle du Luat. S'il s'agit bien là d'un itinéraire déjà emprunté aux alentours du XVI<sup>e</sup> siècle (date des remaniements apportés à l'église de Fresnoy, et notamment sur sa façade occidentale où se trouvent la niche et la coquille), alors la présence de ce saint s'expliquerait plus clairement. En effet, la présence d'une Vierge à l'Enfant est on ne peut plus banale dans n'importe quel édifice religieux, tandis que celle de saint Jean s'avère parfaitement logique, et même presque obligatoire, puisque la chapelle se trouve sous son vocable. Cependant, la présence de saint Jacques dans cet édifice pourrait aussi trouver une autre explication.

Comme le signale Émile Mâle dans son *Art Religieux*<sup>1</sup>, l'homme est particulièrement attaché au saint dont il porte le nom. Ce saint, dont on est sous la protection du baptême jusqu'au jour de la mort, a une signification toute particulière pour chacun. Il est le protecteur divin, celui que l'on honore plus

---

<sup>1</sup> É. MÂLE, 1995, p. 161.

particulièrement. Ainsi, chaque homme, de quelque catégorie sociale qu'il soit issu, souhaite faire figurer dans l'église de sa paroisse une image de ce protecteur invisible, qui perdurerait au-delà de sa propre mort, et jusqu'au jour du Jugement. C'est aussi une façon de laisser une trace de son passage sur Terre pour les générations futures.

Ainsi peut-on penser, en raison de la présence de la dalle funéraire de Jacques de Grouches au nord de la chapelle, que ce personnage aurait très bien pu offrir une statue du saint dont il porte le nom à sa paroisse. Outre le fait que Fresnoy-le-Luat voyait peut-être au Moyen Âge passer les jacquets, ce qui serait une explication à la présence de la statue comme nous l'avons vu plus haut, celle-ci trouve peut-être sa raison d'être dans la volonté toute naturelle d'un homme d'honorer son saint protecteur, et de se protéger lui-même en apportant une contribution à son Salut.

## V) TROIS STATUES, UN MÊME ARTISTE ? ÉTUDE COMPARATIVE

Nul ne peut affirmer avec certitude d'où proviennent les statues qui nous préoccupent pour cette étude, ni leur date de production exacte. Il n'y en a plus de traces dans les archives, elles-mêmes très rares et lacunaires. On ne peut qu'émettre des hypothèses à ce sujet, pour une grande part uniquement liées aux caractéristiques stylistiques des œuvres, puisque nous ne disposons pas de marque d'artiste ou d'atelier.

Les statues qui offrent le rapprochement stylistique le plus évident sont celles des deux saints. L'attitude générale des personnages, leurs dimensions, la manière dont ils sont vêtus, et de nombreux autres détails encore que nous allons aborder, les relie incontestablement. Nous allons également voir que la Vierge à l'Enfant est à intégrer dans ce rapprochement.

Lorsqu'on regarde les deux statues de saint Jean et de saint Jacques, de nombreuses similitudes apparaissent. L'une des plus évidentes est sans doute le traitement des cheveux. Les boucles sont sculptées exactement de la même manière, elles sont identiques. Cette façon de travailler les mèches en rond aux extrémités est également visible chez l'Enfant Jésus. Il y a aussi une nette ressemblance vestimentaire. Tout d'abord le manteau. Le schéma choisi pour le représenter est le même pour les deux sculptures. On retrouve les plis en V disposés de façon semblable, et les volutes que le manteau forme en retombant

sont également traitées de manière identique. On observe chez saint Jacques le mouvement de la jambe pliée en avant déjà vu chez son jeune frère, ainsi que la robe qui retombe sur celle-ci en se froissant légèrement. Les plis en V du manteau sous la manche bouffante sont presque décalqués d'une statue à l'autre. Nous avons également vu que ces plis en forme de V se retrouvaient dans le drapé de la Vierge.

En outre, les faces comportent de nombreuses similitudes dans leur traitement. Saint Jacques possède un visage émacié, plus fin et moins rond que saint Jean. Néanmoins, la manière dont sont réalisés les yeux, les sourcils et le nez est très semblable chez les deux saints, ainsi que chez la Vierge et chez l'Enfant. Les yeux sont légèrement en amande et recouverts de moitié par la paupière, les sourcils vont en s'affinant et forment un arc de cercle bien dessiné au-dessus de l'œil. Les nez des deux saints sont représentés de manière très naturelle, et ont une arête assez fine. Celui de la Vierge n'est pas à prendre en compte puisqu'il n'est pas d'origine. Si les lèvres de saint Jacques sont assez fines, celles en partie altérées de saint Jean, et celles de la Vierge, sont plus généreuses et mieux dessinées. Le visage de cette dernière, tout comme celui de son Fils, est très proche de celui de saint Jean. Sa forme est en quelque sorte un ovale arrondi et les deux visages, pour ce qui est des proportions, sont traités de la même manière.

Autre élément traité pareillement pour tous les personnages : les mains. Que ce soit chez la Vierge, chez l'Enfant, chez saint Jacques ou encore chez saint Jean, elles sont extrêmement réalistes dans leurs proportions et dans leurs détails. Chez le saint pèlerin, on aperçoit même les veines qui transparaissent sous la peau, au niveau de la main gauche. Les ongles, eux, sont larges, plats et coupés courts. Les mains, et en particulier les doigts, ne sont pas traités différemment chez la Vierge. Pourtant, en tant que femme, elle devrait posséder des doigts plus fins que ceux d'un homme, ce qui n'est pas le cas ici. On est loin des longues mains effilées à la manière de Rogier van der Weyden. Cet aspect, tout comme le visage en lui-même, fait davantage penser à la vie d'une femme du peuple, qui travaille de ses mains, qu'à la délicatesse et à la finesse de celles d'une femme noble. Notons aussi que chez les deux saints l'artiste a laissé dépasser un morceau du vêtement de dessous que les personnages portent directement sur la peau, à l'encolure pour saint Jean et au niveau du poignet chez saint Jacques. On retrouve aussi cela chez la Vierge avec la chemise au col carré. Celle-ci est représentée en relief, ce qui rend bien l'effet de tissu posé sur le corps, tandis que chez saint Jean, le col de la chemise est rendu par un liseré peint directement sur la pierre.

Nous pouvons également mettre en rapport un élément qui fait partie des attributs de deux des personnages : le livre. Celui tenu par la Vierge et celui porté par saint Jacques sont traités de manière similaire. Les feuillets sont représentés

de façon bien distincte les uns des autres, et des espaces sont créés entre plusieurs pages afin de donner du volume à l'ouvrage, comme si les feuillets venaient juste d'être tournés, ce qui est d'ailleurs le cas pour la Vierge à l'Enfant puisque Jésus est en train d'effectuer cette action devant nous.

Ainsi, en tenant compte de toutes les similitudes que nous venons d'évoquer, il semblerait que ces sculptures, à défaut d'être de la même main, soient du même atelier. Si les statues des deux saints sont quasiment identiques dans leur représentation, la Vierge, elle, diffère légèrement. En effet elle est en position assise et non debout, ce qui modifie la façon de la représenter. Ses cheveux ne sont pas frisés à la manière des saints mais simplement ondulés. Les plis du manteau sont moins prononcés que ceux des vêtements des deux autres personnages. Malgré quelques légères différences, les similitudes l'emportent car la façon de traiter certaines parties du corps, comme les yeux, les vêtements, ou encore les objets, évoque une même cohérence dans la manière de travailler. Si l'on ne peut affirmer avec certitude que ces trois statues ont été réalisées par un même artiste, on peut en revanche être quasi certain qu'elles proviennent toutes du même lieu de production.

Bien qu'elles n'apportent pas de réelles nouveautés dans le domaine iconographique, ces trois sculptures ont été réalisées avec le plus grand soin par un artiste expérimenté, et font preuve d'un raffinement indéniable pour des

œuvres dont on suppose qu'elles se trouvaient dans une « simple » chapelle de campagne. Chapelle qui est elle-même plus riche et plus travaillée que ce qu'on serait en droit d'attendre d'un petit lieu de culte isolé au milieu de quelques habitations.

Pour finir, il faut préciser que si les trois statues du Luat proviennent vraisemblablement du même atelier, cela ne signifie pas pour autant qu'elles soient le fruit de la commande d'une seule et même personne. Les deux saints semblent avoir été créés pour se répondre et être disposés côte à côte ou en vis-à-vis. En cela il paraît cohérent que ces deux sculptures aient été commandées par le même personnage, car elles témoignent d'une même logique. La Vierge, elle, a en revanche été réalisée de manière à être mise en valeur et à tenir une place centrale. De plus, elle est la seule à porter des armoiries, les deux autres saints n'en possèdent pas. C'est pourquoi il est possible que cette Vierge à l'Enfant ait été créée à l'initiative d'un autre commanditaire.



## CONCLUSION

Au Moyen Âge, le Valois est un lieu de rencontres entre des influences nombreuses et diverses qui marquent son art, notamment celle venue de Flandre ou encore de Normandie, comme pour les mises au tombeau. Terre d'éclectisme, il est donc difficile de parler d'une production artistique propre au Valois. Comme pour toute autre région, les œuvres que l'on y trouve sont un mélange entre la production de cette terre, son savoir-faire local et les connaissances apportées par les artistes itinérants ou étrangers. Rappelons qu'en 1492 sont rétablies les foires à Crépy-en-Valois, deux fois par an. Lors de ces occasions, les artistes, marchands et autres, circulaient en masse. Passaient également dans la région les artistes qui faisaient leur « tour de France », et qui avaient donc eu l'occasion de visiter et de travailler dans de nombreuses villes de l'hexagone. Ceux qui se rencontraient lors de ces occasions pouvaient alors partager leur savoir-faire et discuter de leurs propres œuvres ainsi que de celles observées alentour, et s'en inspirer tout à loisir. En cela, l'époque flamboyante fut un moment où l'on connut une grande richesse de procédés en sculpture, due à la variété des traditions régionales mais aussi à l'originalité des imagiers, qu'ils soient sédentaires ou itinérants.

Il faut aussi se rappeler qu'à l'époque médiévale, ce que nous considérons comme des œuvres d'art aujourd'hui avaient avant tout une utilité matérielle, et alliaient une fonction culturelle à une fonction esthétique. Le coût des matériaux

et de la main-d'œuvre contribuait à cette valeur esthétique, dont la beauté reflétait la gloire de Dieu, mais aussi la richesse du commanditaire. Avec les sculptures du musée d'Art Sacré de Crépy-en-Valois, nous pouvons admirer et revivre l'expression la plus simple et la plus sincère de la foi des fidèles à travers des sculptures de facture modeste, souvent en bois, qui contrastent avec d'autres plus raffinées, en pierre le plus souvent. Ces nombreuses sculptures « populaires » provenant de diverses églises du Valois n'ont pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Elles ont sans aucun doute beaucoup de choses à nous apprendre sur le culte religieux des campagnes, sur la façon dont les fidèles percevaient ces objets qui permettaient de servir et d'implorer le divin, mais aussi sur la manière dont les artistes, sculpteurs et peintres, réalisaient ce type d'œuvres.

Aujourd'hui, on pourrait regretter que toutes ces statues ne se trouvent plus dans leurs églises respectives et ne puissent plus être vues *in situ*, mais elles ont la chance d'être à l'abri et de pouvoir être admirées de tous. Il est certain que *« nos ancêtres qui ont sculpté ces statues avec des gestes de reconnaissance et d'espoir, et qui leur confiaient leurs pensées de tous les jours, auraient (...) un petit pincement au cœur s'ils voyaient leurs statues quitter les églises ; mais ils se réjouiraient certainement de les savoir réunies et admirées plutôt que de les voir tomber dans l'oubli ou dans les mains de voleurs impies »*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> P. GOUBLE, 1975, p. 19.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages généraux

ARIÈS, 1977.

P. ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris, 1977, pp. 230-231.

ASSOCIATION DE COOPÉRATION INTERRÉGIONALE, 2004-2007.

ASSOCIATION DE COOPÉRATION INTERRÉGIONALE, *Les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle et le patrimoine mondial*, Toulouse, 2004-2007, p. 5.

AUDOIN, 2006.

G. AUDOIN, *L'art héraldique : lire, décrire, composer des armoiries*, Versailles, 2006.

BAUDOIN, 1983.

J. BAUDOIN, *Les grands imagiers d'Occident*, Nonette, 1983, pp. 81-82, 85-89.

BAUDOIN, 1990.

J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante en Champagne, Lorraine*, Nonette, 1990, p. 61.

BAUDOIN, 1992.

J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante en Normandie et Île-de-France*, Nonette, 1992, pp. 17, 46-47, 97-98.

BAUDOIN, 2006.

J. BAUDOIN, *Grand livre des saints. Culte et iconographie en Occident*, Nonette, 2006, pp. 30, 59, 65, 276-278, 282-283.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

BENNASSAR, 1970.

B. BENNASSAR, *Saint-Jacques-de-Compostelle*, Paris, 1970, pp. 188-193.

BÉRANGER-MENAND, 2004.

B. BÉRANGER-MENAND, *La statuaire médiévale en Normandie occidentale : la Vierge à l'Enfant, XIII<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles*, Saint-Lô, 2004.

CHAMSON, 1950.

A. CHAMSON, *La Vierge dans l'art français*, Art et Style n°16, Paris, 1950.

COLLECTIF, 1998.

COLLECTIF, *La France médiévale*, Paris, 1998, pp. 202-204.

COLLECTIF, 2006.

COLLECTIF, *Chemins de Saint-Jacques*, Paris, 2006, pp. 20-21, 68.

DUBY, DAVAL, 2006.

G. DUBY, J-L DAVAL (dir.), *La Sculpture. De l'Antiquité au Moyen Âge*, Köln, 2006, pp. 421-422, 472-473, 493, 527.

DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, 2006.

G. DUCHET-SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris, 2006, pp. 187-188, 191-192, 234-237.

FORSYTH, 1970.

W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ : French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge, 1970, pp. 132-135.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

GIORGI, 2002.

R. GIORGI, *Les saints*, Paris, 2002, pp. 174, 181.

HECK, 1996.

C. HECK (dir.), *Histoire de l'art. 2. Moyen âge : chrétienté et Islam*, Paris, 1996, pp. 316-317, 372-373.

IMPELLUSO, 2004.

L. IMPELLUSO, *La nature et ses symboles*, Paris, 2004, pp. 62-63, 134-135.

IOGNA-PRAT, PALAZZO, RUSSO, 1996.

D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 188-189.

LACROIX, KELLERHOVEN, 1878.

P. LACROIX, F. KELLERHOVEN, *Mœurs, usages et costumes au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1878 (6<sup>ème</sup> éd.), pp. 575-576.

MÂLE, 1995.

É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1995, [1<sup>ère</sup> éd. 1908], pp. 86, 147, 150, 155-162, 178-179, 185, 482.

MARTIN, 1927.

H. MARTIN, *Saint Jean l'Évangéliste*, Paris, 1927, pp. 40, 41, 44, 47.

MESQUI, 1988.

J. MESQUI, *Île-de-France gothique 2, Les demeures seigneuriales*, Paris, 1988, pp. 160-170.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

MUSÉE DU LOUVRE, 1996.

MUSÉE DU LOUVRE, *Sculpture française, I- Moyen Âge*, Paris, 1996, pp. 183, 190, 194.

MUSÉE DU PETIT PALAIS, 1950.

MUSÉE DU PETIT PALAIS, *La Vierge dans l'art français*, Paris, 1950.

OURSEL, SAUERLÄNDER, THIÉBAUT, 1978.

H. OURSEL, W. SAUERLÄNDER, J. THIÉBAUT, *Sculptures romanes et gothiques du Nord de la France*, Lille, 1978, pp. 42-43.

PASTOUREAU, 1996.

M. PASTOUREAU, *Figures de l'héraldique*, Paris, 1996.

PERNOUD, 1982.

R. PERNOUD, *Lumière du Moyen Âge*, Paris, 1982, pp. 178-180.

PERNOUD, 1998.

R. PERNOUD, *La Vierge et les saints au Moyen Âge*, Paris, 1998, pp. 9-38.

PRACHE, DE SOLMS, WITTEERS, 1994.

A. PRACHE, E. DE SOLMS, W. WITTEERS, *Vierges gothiques et de la première Renaissance : les vierges mères*, Saint-Léger-Vauban, 1994, p. 101.

RÉAU, 1958.

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III/2, Paris, 1958, pp. 690-702, 708-720.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

RIETSTAP, 1884.

J-B. RIETSTAP, *Armorial général, précédé d'un dictionnaire des termes du blason*,  
tome I : A-K, Gouda, 1884, [1<sup>ère</sup> éd. 1861], p. 838.

SEFRIOUI, GEOFFROY-SCHNEITER, JOVER, 2005.

A. SEFRIOUI, B. GEOFFROY-SCHNEITER, M. JOVER, *Le guide du Louvre*,  
Paris, 2005, pp. 324-325, 368-369, 398-399.

VLOBERG, 1939.

M. VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, tome II, Grenoble, 1939,  
pp. 31-35.

VON HEFNER-ALTENECK, 1880-1897.

J. H. VON HEFNER-ALTENECK, *Costumes, oeuvres d'art et ustensiles depuis le  
commencement du Moyen Âge jusqu'à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle*, tome VII, Francfort, 1880-  
1897, pp. 23-24.

WENZLER, 2002.

C. WENZLER, *Le guide de l'héraldique. Histoire, analyse et lectures des blasons*, Rennes,  
2002.

WILLESME, 1996.

J-P. WILLESME, *L'art gothique*, Paris, 1996, pp. 5, 53.

Ouvrages sur la Picardie, l'Oise et le Valois

BROHARD, LEBLOND, 1992.

Y. BROHARD, J-F. LEBLOND, *Croyances et cultes populaires en Picardie*, Amiens, 1992, pp. 83, 163.

CAMBRY, 1803.

J. CAMBRY, *Description du département de l'Oise*, tome II, Paris, 1803, pp. 100-101, 126.

CARLIER, 1999.

C. CARLIER, *Histoire du duché de Valois*, tome II, livres 6 & 7, Toulouse, 1999 [1<sup>ère</sup> éd. 1764], pp. 490-491, 553-554, 556.

DEBRIE, 1981.

R. DEBRIE (dir.), *La Picardie*, Paris, 1981, pp. 279, 287.

FOSSIER, 1983.

R. FOSSIER, *Le Moyen Âge en Picardie*, Amiens, 1983.

FOSSIER, 1988.

R. FOSSIER, *Histoire de la Picardie*, Toulouse, 1988 [1<sup>ère</sup> éd. 1974], pp. 172-175, 229, 233- 236.

GRAVES, 1991.

L. GRAVES, *Cantons de Nanteuil-le-Handoin et Creil*, vol. XV, Paris, 1991, pp. 52-53.



Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

LE CLÈRE, 1990.

M. LE CLÈRE (dir.), *L'Oise : de la préhistoire à nos jours*, Saint-Jean-d'Angély, 1990, pp. 16-17, 162, 187.

MÜLLER, 1984.

E. MÜLLER, *Senlis et ses environs*, Senlis, 1984, [1<sup>ère</sup> éd. 1896], pp. 182-185, 323.

VAQUETTE, 1994.

C. VAQUETTE, *Vivre en Picardie au Moyen Âge*, Amiens, 1994, p. 46.

VERMAND, s.d.

D. VERMAND, *Églises de l'Oise*, Paris, s.d., pp. 17-18.

VERMAND, 1996.

D. VERMAND, *Les églises du canton de Nanteuil-le-Haudoin*, Beauvais, 1996, pp. 15, 18.

WOILLEZ, 1992.

E. WOILLEZ, *L'Oise. Répertoire archéologique du département*, Paris, 1992, pp. 174-175.

ZANETTACCI, 1954.

H. ZANETTACCI, *Les ateliers picards de sculptures à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1954, pp. 11-13, 29, 42, 297-306.

Ouvrages sur Crépy-en-Valois et le musée d'Art Sacré

AMIS DU MUSÉE DE L'ARCHERIE, 2006.

AMIS DU MUSÉE DE L'ARCHERIE, *Lettre des amis du musée de l'Archerie*, n°5,  
Bresson, 2006, pp. 3-6.

ANDRÉ, BONNECASE, DE GOROSTARZU, PRIS, 1994.

J. ANDRÉ, C. BONNECASE, M. DE GOROSTARZU, E. PRIS, *Crépy-en-Valois : rapport de stage IFROA*, 1994.

BATILLOT, 1987.

P. BATILLOT, *Crépy-en-Valois et environs. Sites, monuments*, Malakoff, 1987, pp. 12-13, 16-19.

CHALLET, s.d.

J. CHALLET, *Le musée de l'art sacré du Valois*, s.d.

DUPAS, s.d.

N. DUPAS, *Notes sur Crépy* (transcription du manuscrit du XIX<sup>e</sup> siècle), s.d.

GOUBLE, s.d.

P. GOUBLE, *Trésors du Valois*, s.d.

GOUBLE, 1973.

P. GOUBLE, *L'Art Sacré en Valois*, Paris, 1973.

Les sculptures médiévales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du musée d'Art Sacré  
de Crépy-en-Valois (60) : étude des trois statues de Fresnoy-le-Luat

GOUBLE, s.d.

P. GOUBLE, *Le musée d'Art Sacré de Crépy-en-Valois. Une tentative réussie de sauvegarde de notre patrimoine régional*, s.d.

GOUBLE, s.d.

P. GOUBLE, *Art Sacré*, s.d.

GOUBLE, 1975.

P. GOUBLE, « L'art sacré dans le Valois », *Archéologia* n°86, Dijon, 1975, pp. 8-19.

GRENIER, 1982.

J-C. GRENIER, *Crépy-en-Valois. Capitale du Moyen Âge*, Crépy-en-Valois, 1982.

GROSS, 2002.

ABBÉ J-B. GROSS, *Histoire civile et religieuse de la ville de Crépy-en-Valois*, Paris, 2002, pp. 13-17, 70-73, 109, 136-138.

MOREAU-NÉRET, s.d.

A. MOREAU-NÉRET, *Crépy-en-Valois*, Paris, s.d.

PAPET, s.d.

P. PAPET, *Les saints patrons des églises du Valois*, s.d.