

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Réflexions méthodologiques et contribution à la caractérisation morphologique des sculptures du groupe d'Elsloo

Lefftz, Michel

*Published in:*

Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in a International Perspective. Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 20-21 October 2011

*Publication date:*

2014

*Document Version*

Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

*Citation for published version (HARVARD):*

Lefftz, M 2014, Réflexions méthodologiques et contribution à la caractérisation morphologique des sculptures du groupe d'Elsloo. dans F Peters (ed.), *Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in a International Perspective. Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 20-21 October 2011*. Bruxelles, pp. 122-147.  
<<http://river.kikirpa.be/elsloo/#/123/zoomed>>

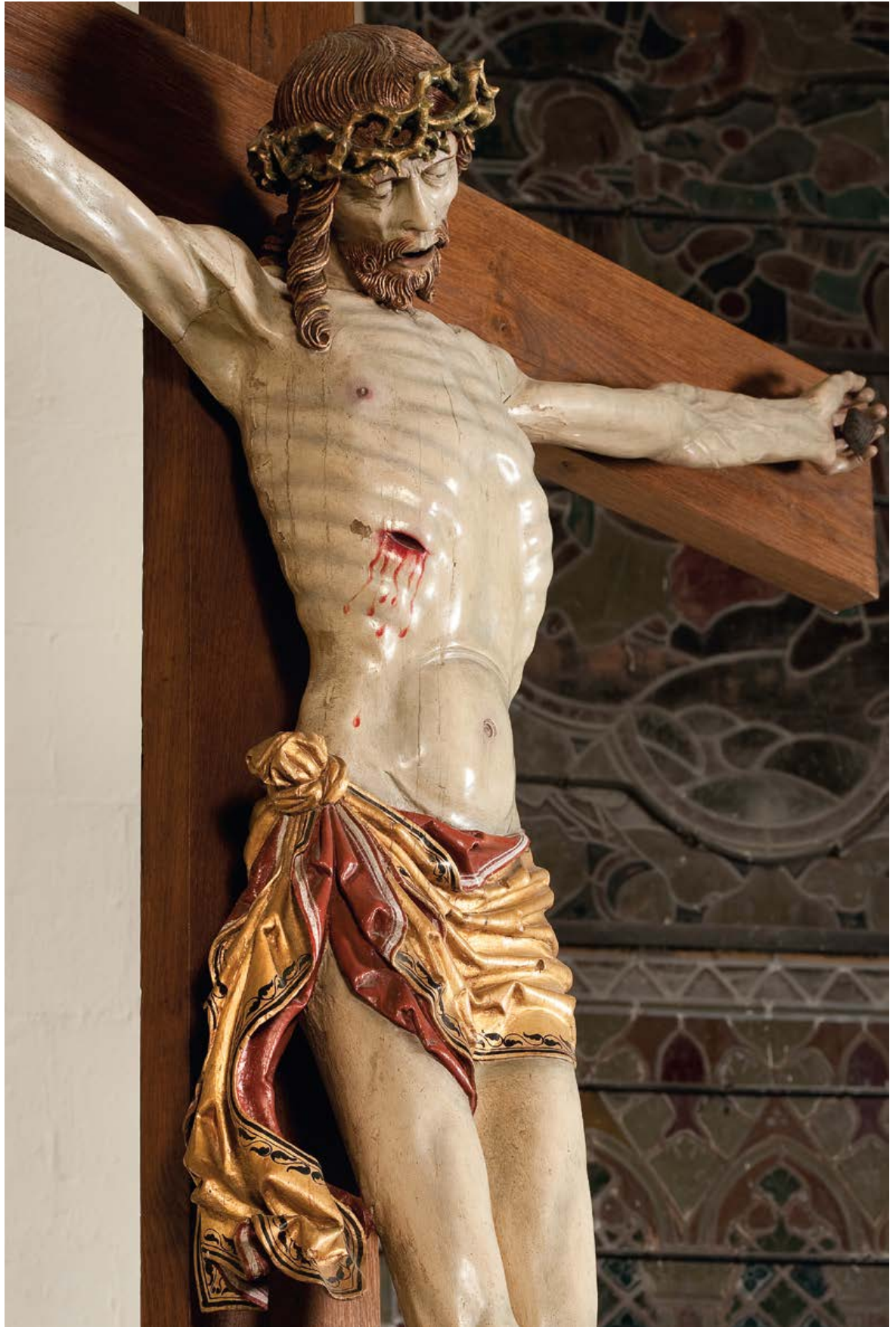
**General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

**Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



# 6

## Réflexions méthodologiques et contribution à la caractérisation morphologique des sculptures du groupe d'Elsloo

Michel Lefftz\*

La catégorisation des œuvres d'art par l'étude du style constitue une aventure passionnante, mais dont les résultats hypothétiques sont nécessairement en perpétuel devenir<sup>1</sup>. Le système conceptuel que l'on met en place aujourd'hui et qui satisfait notre appétit taxinomique sera très probablement remis en cause demain. Une lucidité salutaire repose sur la conscience de la relativité des conclusions auxquelles nous parvenons ; celles-ci ne se réduisent-elles pas finalement à de commodes hypothèses de travail avant tout destinées à améliorer notre compréhension des œuvres par le biais de la connaissance des milieux d'élaboration, ou mieux, celle des foyers artistiques comme l'on préfère dire aujourd'hui. Il est pourtant incontestable que dans l'étude de la sculpture médiévale, le chercheur se retrouve finalement souvent réduit à l'analyse du style pour organiser un corpus d'œuvres, les sources externes étant rares, voire inexistantes. C'est précisément le cas qui nous occupe ici. On s'efforcera donc de proposer des clefs destinées à faciliter l'organisation des quelque deux cents œuvres rassemblées sous l'appellation « groupe d'Elsloo »<sup>2</sup>. Ces clefs reposent uniquement sur des critères internes aux œuvres et plus précisément sur les caractéristiques morphologiques des sculptures conservées. Une caractérisation fine des sculptures retenues, envisagée selon la composition, l'anatomie et le drapé, constitue le socle indispensable à la formulation d'une proposition d'évolution du style du maître et de son atelier. La détermination de ces clefs ainsi que leurs interprétations reposent bien évidemment sur des modèles hypothétiques qui tentent d'expliquer le fonctionnement des ateliers de la fin du Moyen Âge et les processus de réalisation des œuvres. Il est essentiel de rappeler que tous ces critères de classement – les clefs – n'ayant pas valeur égale et pouvant être utilisés selon des logiques diverses, les conclusions auxquelles on aboutira peuvent varier, voire même aboutir à des résultats contradictoires. Dans le cas présent, l'abondance de la production regroupée autour de la Sainte Anne Trinitaire d'Elsloo, celle qui a donné son nom au groupe, constitue un avantage indéniable, car l'argument quantitatif vient logiquement renforcer le faisceau de présomption des attributions. Les critères de classification élaborés à partir de la caractérisation des œuvres permettent non seulement de distinguer les œuvres que l'on propose de grouper autour de la Sainte Anne Trinitaire d'Elsloo et d'en exclure les autres, mais aussi d'organiser la production du sculpteur principal – le maître – et de son atelier selon une chronologie relative.

\* Professeur, Université de Namur.

Fig. 6.1 Christ, Beek, église Saint-Martin, détail



6.2a



6.3a



6.4a



6.2b



6.3b



6.4b



6.2c



6.3c



6.4c

Fig. 6.2a-c Christ, Ellikom, église Saintes-Herlinde-et-Relinde

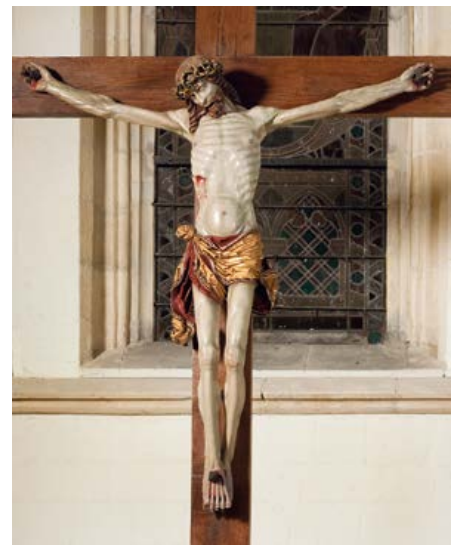
Fig. 6.3a-c Christ, Liège, cathédrale Saint-Paul (trésor)

Fig. 6.4a-c Christ, Meeuwen, église Saint-Martin

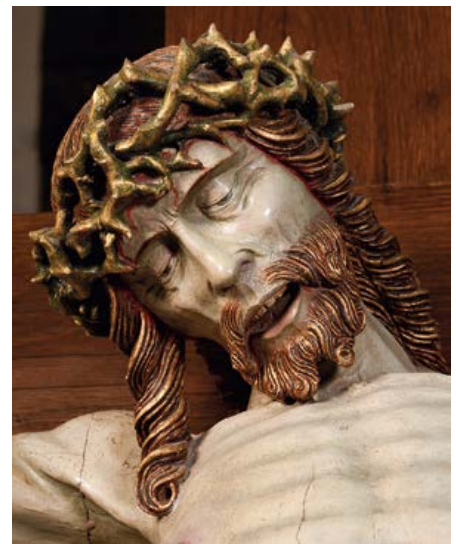
La reprise d'un thème identique par un artiste est naturellement propice à l'évaluation de sa créativité et à l'étude des variations de son style. Le groupe d'Elsloo comportant une série significative d'au moins dix Christs en croix auxquels se trouvent fort heureusement associées plusieurs fois les figures de la Vierge et de saint Jean. Ce thème du calvaire s'avère donc parfaitement adéquat pour vérifier si les similitudes morphologiques entre les différents groupes sont suffisamment significatives et autorisant à les considérer comme la production d'un seul maître et de son atelier et même, le cas échéant, tenter d'en circonscrire les grandes tendances stylistiques, voire l'évolution. On éprouvera ensuite la validité des conclusions en tentant de les étendre à d'autres figures rassemblées dans le groupe d'Elsloo. Conformément au thème du colloque, nous commencerons par retenir ici quatre Christs pour commencer l'analyse stylistique. Il s'agit de ceux d'Ellikom (fig. 6.2), de Liège (cathédrale Saint-Paul, Trésor, fig. 6.3), de Meeuwen (fig. 6.4) et de Beek (fig. 6.1, 6.5). Il sera bien entendu tenu compte dans les comparaisons morphologiques de l'état de conservation très variable selon les exemplaires.

La composition et les proportions du corps sont presque identiques pour les quatre sculptures; les principales différences concernent la composition du périzonium pour lequel deux types sont utilisés. Dans l'une, le sculpteur a drapé l'étoffe en disposant le pan de tissu autour des hanches et l'a noué sur le côté (Ellikom et Beek, fig. 6.2c, 6.5c); dans l'autre, la pièce d'étoffe ceint les hanches puis est repassée par dessus avant d'être serrée (Liège et Meeuwen, fig. 6.3c, 6.4c). Le seul périzonium qui soit animé par un coup de vent est celui du Christ de Beek. On observera que pour plisser ses drapés, le Maître d'Elsloo utilise exclusivement des plis en pince à bec. Le rythme est rapide, car les plis sont serrés et ils émergent de manière abrupte par rapport au plan. Ce traitement de l'étoffe rappelle la manière de Maître Arnt de Kalkar, par exemple dans le Christ au sépulcre de l'église Saint-Nicolas à Kalkar (fig. 6.6).

La douleur physique et morale du Christ cloué sur la croix est traduite par l'expressivité de la composition et celle de l'anatomie dont les traits principaux sont presque identiques: les corps sont très longs et maigres, l'ossature de la cage thoracique saillante est particulièrement soulignée, les bras en position presque horizontale et les jambes légèrement fléchies sont très marqués par les tendons et les veines saillants. La traction du corps sur le clou des pieds est puissamment accentuée par le bourrelet de chair en U inversé qui se prolonge jusqu'aux orteils. Ces traits anatomiques rendent plus tangible la tension douloureuse dont on retrouve également des signes dans les plis de l'abdomen, de l'aîne, et du nombril. Dans les grandes lignes, le traitement anatomique des visages, comme l'expression, témoigne également de similitudes significatives: sourcils fortement froncés, changement abrupt de plan entre le front et la cavité orbitale, grands yeux oblongs au volume légèrement bombé longitudinalement, arcades sourcilières peu arquées (échancrure sus-orbitaire presque horizontale ou légèrement tombante du côté de la glabelle, plus tombante vers les tempes), long nez fin dont l'arrondi des ailes est doublé d'un ourlet dermique en S, pommettes petites, hautes et saillantes, joues fortement creusées, bouche entrouverte laissant voir la rangée supérieure de dents, lèvres minces et arasées recouvertes aux commissures par les poils de la moustache, plis nasolabiaux



6.5a



6.5b



6.5c

Fig. 6.5a-c Christ, Beek, église Saint-Martin



6.6

Fig. 6.6 Maître Arnt de Kalkar, Christ au sépulcre, chêne, L 188 cm, 1486-1487, Kalkar, église Saint-Nicolas

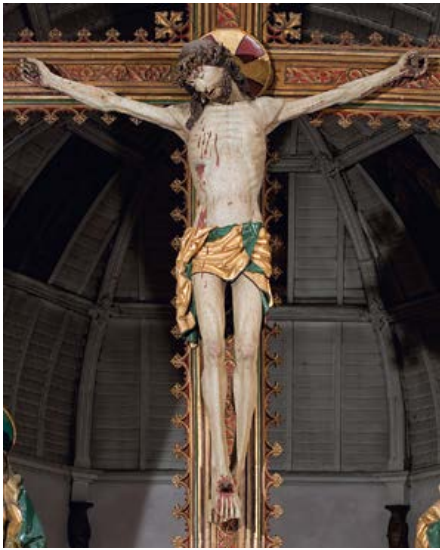
très marqués. Plusieurs caractéristiques anatomiques que l'on a notées à propos de ces Christs sont également présentes dans le Christ au sépulcre de Maître Arnt à l'église Saint-Nicolas de Kalkar. D'autres indices montreront qu'une influence de ce dernier sur le maître principal du groupe d'Elsloo est à envisager.

Au-delà des nombreuses similitudes anatomiques qui rapprochent ces quatre Christs, plusieurs différences sont significatives quant à l'évolution de la conception de l'image et à sa mise en œuvre par le groupe d'Elsloo. Celle-ci tend progressivement à une plus grande expressivité et aussi à une économie des moyens de réalisation. Ainsi, la caractérisation de la douleur du Christ, qui sera marquée par la ligne rigide des arcades sourcilières, la bouche ouverte découvrant les dents, et les plissements de la peau, sera encore renforcée (cf. Beek, fig. 6.5b), principalement en modifiant les plis des chairs autour des yeux, en transformant la ligne des arcades sourcilières en accolade tendue et en ouvrant davantage la bouche. D'abord mi-clos, les yeux s'entrouvrent pour libérer le globe oculaire, et donc l'expression du regard<sup>3</sup>, ce qui modifie aussi le type iconographique du Christ, lequel passe du trépas à l'ultime expiration. De plus, le rendu de la douleur s'intensifie aussi par la lourdeur des paupières qui s'amplifie et par l'ajout des rides autour des yeux. Depuis les ridules en patte d'oie des yeux du Christ d'Ellikom (fig. 6.2b) jusqu'aux larges cernes sous les yeux, qui forment même des poches dans le Christ de Beek, c'est la souffrance de la figure christique qui se trouve fortement exacerbée. Enfin, la double cupule marquant le creusement des joues, comme le sillon mentolabial, témoigne également avec éloquence de la transformation progressive des procédés de stylisation mis en place à des fins expressives.

L'économie des moyens développée au fur et à mesure du temps est encore perceptible dans la conception du système pileux qui connaît lui aussi des variations, parmi les plus significatives de cette évolution. La chevelure du Christ d'Ellikom est organisée en longues et minces mèches libres, indépendantes et ondulées, qui tombent sur les épaules et s'emmêlent doucement, en se tordant très légèrement et en s'enroulant selon un rythme erratique et très varié. Aux extrémités des mèches, la torsion s'accroît pour former des crochets. Il est possible que le traitement très naturaliste des cheveux dans lesquels l'artiste montre sa dextérité à dégager les formes de la matière témoigne d'une tradition rhénane de têtes échevelées remontant aux Christs de Nicolas Gerhaert de Leyde; les plus connus étant ceux de Baden-Baden et de Nördlingen<sup>4</sup>. Mais poursuivons l'analyse: dans les longues mèches tombant sur les épaules du Christ de Liège (fig. 6.3b), la torsion s'accroît et les mèches se resserrent, tandis que dans celles du Christ de Meeuwen (fig. 6.4b) l'ondulation a entièrement laissé la place à la torsion avec des rouleaux organisés en séquences et des volumes à peu près équivalents puisqu'ils sont composés pour la plupart de quatre à six brins. Enfin, dans le Christ de Beek, l'artiste a nettement différencié la composition et le traitement des deux grosses mèches qui retombent puisque celle de gauche repose sur l'avant de l'épaule et s'organise en une torsion qui se déploie en crescendo jusqu'à la boucle terminale, alors que la mèche de droite glisse dans la nuque et s'ordonne en courts rouleaux, constitués de trois ou quatre brins dont l'amplitude va décroître.

On observera aussi que ces modifications dans la composition de la chevelure du Christ de Beek renforcent le contraste entre les deux côtés de la tête et augmentent l'impression de mouvement rotatoire. Cette recherche de dynamisme dans la composition apparaît d'ailleurs comme l'une des composantes essentielles de l'évolution du style du Maître d'Elsloo, car elle caractérise ses œuvres de maturité. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les changements de conception du périsonium du Christ d'Ellikom et de celui de Beek. En effet, si la composition générale y est identique, le mouvement de l'étoffe agitée par le vent témoigne d'une nouvelle manière d'envisager les formes et leur rapport à la nature. L'atténuation du plissement du pan d'étoffe qui retombe sur le flanc droit du Christ de Beek et sa mise en mouvement créent un contraste fort avec le reste du tissu enroulé autour des hanches. Ainsi, sans grands changements dans la mise en œuvre, et même en réduisant le travail de façonnage, le Maître d'Elsloo obtient un accroissement d'expressivité de l'image. Il s'agit là d'une preuve évidente de la maturité atteinte par le sculpteur. Les œuvres qui suivront s'inspireront pour la plupart des procédés mis au point durant cette période de grande créativité.

À ces quatre Christs en croix d'Ellikom, de Liège, de Meeuwen et de Beek, nous pouvons en ajouter six autres : ceux d'Eksel (fig. 6.7), d'Ittervoort (fig. 6.8), de Koslar (fig. 6.9), d'Hinsbeck (fig. 6.10), de Breyell (fig. 6.11) et de Gangelt (fig. 6.12). Si d'une manière générale, la posture, la composition et le traitement du périsonium sont très semblables à ce qui a déjà été étudié sur les quatre Christs précédents, des variantes anatomiques significatives témoignent, pour trois d'entre eux (Eksel, Ittervoort et Koslar), d'une phase de production antérieure au Christ d'Ellikom. Quant aux autres (Hinsbeck, Breyell et Gangelt), leur insertion au sein du groupe initial en confirme précisément la cohérence stylistique. Nous avons déjà présenté au colloque les spécificités d'une série de figures, principalement féminines appartenant au groupe d'Elsloo, dans le traitement particulier des yeux : petits, rapprochés et globuleux. Le Christ d'Eksel (fig. 6.7b) se caractérise également par la petitesse des yeux globuleux et leur position rapprochées. S'ils sont clos comme à Ellikom, on notera cependant la gouttière formée par la jonction des paupières qui souligne la courbure sphérique des globes oculaires. Ces traits physiologiques se retrouvent avec de légères variantes à Ittervoort (fig. 6.8b) et à Koslar (fig. 6.9b). Si l'on excepte la rangée de dents inférieures sculptée uniquement dans le Christ d'Ittervoort, les différences les plus significatives entre ces trois têtes concernent la forme des arcades sourcilières et sus-orbitaires, ainsi que le traitement des cheveux. C'est dans le Christ d'Eksel que la cambrure des arcades sourcilières est la plus accentuée. Elles sont de plus disposées en V et le plan de l'arcade sus-orbitaire, presque perpendiculaire au plan du front à la racine du nez, se redresse fortement vers les tempes. Ce changement d'orientation est nettement moins marqué dans le Christ de Koslar et presque imperceptible dans celui d'Ittervoort comme à Ellikom d'ailleurs si ce n'est que ce raidissement s'accompagne d'un abandon radical de la disposition des arcades sourcilières en V au profit de leur alignement, presque perpendiculaire à l'axe du nez. Le traitement charnu des joues du Christ d'Eksel se distinguant nettement des joues creusées et des pommettes hautes des Christs d'Ittervoort



6.7a



6.8a



6.9a



6.7b



6.8b



6.9b



6.7c



6.8c



6.9c

Fig. 6.7a-c Christ, Eksel, église Saint-Trond

Fig. 6.8a-c Christ, Ittervoort, église Sainte-Marguerite

Fig. 6.9a-c Christ, Koslar, église Sainte-Aldegonde



6.10a



6.11a



6.12a



6.10b



6.11b



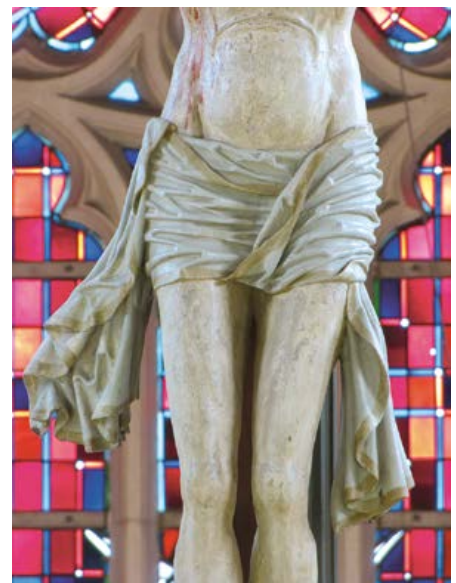
6.12b



6.10c



6.11c



6.12c

Fig. 6.10a-c Christ, Hinsbeck, église Saint-Pierre

Fig. 6.11a-c Christ, Breyell, église Saint-Lambert

Fig. 6.12a-c Christ, Gangelt, église Saint-Nicolas



6.13



6.14

Fig. 6.13 Saint Jean l'Évangéliste, Eksel, église Saint-Trond

Fig. 6.14 Saint Jean l'Évangéliste, Ellikom, église Saintes-Herlinde-et-Relinde

et de Koslar plaide en faveur d'une situation chronologique dans la série initiale des Christs du Maître d'Elsloo. La barbe fournie et la chevelure épaisse pourraient constituer un argument supplémentaire pour justifier la précocité du Christ d'Eksel. Quant au traitement de la chevelure de ce dernier, il est à rapprocher de celui de la Vierge de l'Apocalypse de l'église Saint-Jacques à Liège (fig. 6.25). D'autres rapprochements peuvent être établis entre le Calvaire d'Eksel et la Vierge de Liège, puisque le traitement des cheveux du Saint Jean d'Eksel présente des formulations très semblables à celles de la chevelure de l'Enfant Jésus liégeois. Avec ses yeux entrouverts comme ceux du Christ de Liège, ses rides en patte d'oie aux coins des yeux et sa maigre chevelure formée de mèches multibrins, le Christ d'Hinsbeck (fig. 6.10b) peut logiquement s'insérer chronologiquement entre celui d'Ellikom et celui de Liège. Les paupières couturées de ces deux Christs rappellent le Christ au sépulcre de Maître Arnt à l'église Saint-Nicolas de Kalkar. Finalement, c'est dans la conception du long pan retombant du périzonium que les différences sont les plus marquées entre le Christ d'Hinsbeck (fig. 6.10c) et les deux autres, puisqu'un jeu lent et un peu monotone des méandres y organise la chute latérale. Par le moelleux et l'agitation de son drapé (fig. 6.11c), les grands yeux entourés de rides, les paupières lourdes et le traitement puissant et stylisé des mèches de cheveux animées d'épaisses boucles spiralées (fig. 6.11b), le Christ de Breyell doit se placer après celui de Beek. Quant au Christ de Gangelt, avec son drapé animé par un coup de vent (fig. 6.12c), sa composition plus sophistiquée que celle du périzonium du Christ de Breyell et le traitement de ses cheveux en lourdes mèches torsadées (fig. 6.12b), il devrait logiquement être aussi situé après celui de Beek, mais avant celui de Breyell.

Les transformations stylistiques observées dans les Christs du groupe d'Elsloo, alliant d'une intensification de l'expression des figures à une réduction du travail de mise en œuvre s'observent également dans les autres protagonistes représentés dans les Calvaires : la Vierge et saint Jean. Quatre Calvaires peuvent être convoqués ici pour servir à l'analyse ; les résultats serviront à constituer un cadre dans lequel pourront ensuite s'insérer les figures isolées. Nous l'avons vu, le Christ d'Eksel doit très probablement être placé au début de la série. Les deux figures qui l'accompagnent se situent donc très logiquement également parmi les premières œuvres du groupe d'Elsloo. Cependant, comme la figure féminine qui fait pendant au Saint Jean d'Eksel présente d'autres caractéristiques, on ne pourra malheureusement pas en tirer pleinement parti pour l'étude comparative des Vierges de calvaire. Par contre, nous pouvons confronter avec profit les Saints Jean d'Eksel (fig. 6.13), d'Ellikom (fig. 6.14), de Beek (fig. 6.15) et de Gangelt (fig. 6.16) afin d'esquisser les grandes phases de l'évolution stylistique du Maître d'Elsloo et de son atelier, ce qui nécessite préalablement d'accepter l'idée que les transformations progressives dans la conception et la réalisation des œuvres témoignent de la continuité de la production.

La posture du Saint Jean d'Eksel, légèrement cambrée sur le côté, et sa gestuelle indiquent la surprise face au spectacle du drame de la Crucifixion. Si la charpente du corps est restée semblable à Ellikom, la position de la tête et surtout la gestuelle confèrent à ce Saint Jean une expression fort différente.

Le traitement du drapé y contribue d'ailleurs largement puisque sa composition amplement renouvelée met en évidence la jambe gauche, libre et avancée, et souligne aussi davantage l'articulation du buste avec le reste du corps. Le frémissement de l'étoffe, peu marqué dans le Saint Jean d'Eksel, s'est considérablement amplifié à Ellikom et, dans le même temps, l'étoffe du manteau s'est étalée au sol et retombe du bras en un large et mince pan qui accroît encore le dynamisme de la figure. Dans le même temps, l'expression d'étonnement s'est muée en sentiment de douleur. On observera au passage que le Saint Jean et la Vierge d'Eksel offrent des caractéristiques anatomiques similaires à celles du visage du Christ qu'ils encadrent sur la poutre de Gloire. Le contraste presque brutal entre le drapé soulignant les formes de la jambe libre et le reste du manteau du Saint Jean d'Ellikom<sup>s</sup> laisse cette fois place à une opposition plus subtile dans le Saint Jean de Beek; le réseau des plis du manteau a été allégé et, surtout, le mouvement de la jambe libre, drapée par la tunique, est souligné au moyen d'un pan tourbillonnant du manteau relevé par-dessus le bras gauche. La gestuelle du Saint Jean de Beek va également dans le sens d'une ouverture à l'espace environnant puisque la main droite est entièrement tournée vers le Christ et que le petit doigt de la main gauche pointe vers le livre porté par l'Évangéliste. La posture du Saint Jean du Calvaire de Gangelt n'a pas vraiment changé depuis celle d'Eksel: la gestuelle reprend celle d'Ellikom, mais le traitement volumineux et raidi, de même que l'anatomie simplifiée font songer à une œuvre d'atelier reproduisant les formulations du maître. On observera notamment que la composition des vêtements combine celles des Saints Jean d'Eksel et d'Ellikom. On comparera encore avec grand profit les longues chevelures des Saints Jean de ces quatre Calvaires (fig. 6.17), car elles témoignent d'une évolution significative. Celle-ci part d'une conception relevant d'un archétype traditionnel de la chevelure constituée de longues mèches ondulées terminées par des boucles spiralées. Déjà présent dans le milieu bruxellois du xv<sup>e</sup> siècle, celui-ci trouvera ses développements parmi les plus expressifs dans le Bas-Rhin, à la fin du Moyen Âge. Avec le Saint Jean d'Eksel (fig. 6.17a), l'animation de la chevelure est principalement le fait des épaisses boucles spiralées qui s'accumulent à la lisière du visage et surtout dans la nuque. C'est surtout aux revers que les différences sont les plus significatives. Dans la chevelure du Saint Jean d'Ellikom (fig. 6.17b), les mèches qui partent du sommet de la tête ondule d'abord en grands méandres avant de former de larges rouleaux aux brins serrés, puis s'achèvent en grosses boucles disposées en trois rangs superposés. La chevelure du Saint Jean de Beek (fig. 6.17c) répond à une conception plus unifiée et plus spatiale puisque les grosses mèches en torsion forment de longs rouleaux qui s'élargissent au fur et à mesure de leur chute dans la nuque, avec un effet de crescendo culminant dans la rangée terminale par de grosses boucles spiralées. La composition de la chevelure de Beek offre non seulement plus de cohérence formelle, mais elle est aussi plus rapide à exécuter. La composition des boucles de cheveux des deux figures est également différente et pourra constituer un indice supplémentaire pour la datation relative des autres sculptures. Ainsi, dans la chevelure du Saint Jean d'Ellikom, les boucles épaisses sont généralement composées de trois éléments qui s'imbriquent, comme les cloisons d'un diaphragme, c'est-à-dire



6.15



6.16

Fig. 6.15 Saint Jean l'Évangéliste, Beek, église Saint-Martin

Fig. 6.16 Saint Jean l'Évangéliste, Gangelt, église Saint-Nicolas

de l'intérieur vers l'extérieur; tandis que celles du Saint Jean de Beek ressemblent plutôt à de puissantes spirales dont la tension résultant de l'enroulement est encore accentuée par les segments d'arcs qui les entourent. Dans la phase ultime de l'évolution des œuvres du Maître d'Elsloo, les cheveux ondulent donc en larges méandres depuis leur racine jusqu'à leur extrémité où ils forment d'épaisses boucles spiralées. Cette manière, plus simple et plus rapide à exécuter et donc moins coûteuse, se retrouve notamment dans les nombreuses œuvres de Neeroeteren.



6.17a



6.17b



6.17c



6.17d

Fig. 6.17 Tête du Saint Jean  
a Eksel  
b Ellikom  
c Beek  
d Gangelt



6.18



6.19



6.20

L'analyse des chevelures de ces quatre Saints Jean a montré l'adaptation progressive d'un motif traditionnel (Eksel), puis sa personnalisation sophistiquée (Ellikom), s'orientant ensuite vers une simplification de la mise en œuvre et une conception plus dense et plus puissante des volumes plastiques (Beek), avant de revenir à une formule plus simple, fort proche de celle des débuts (Gangelt, fig. 6.17d). Pour la commodité des analyses, on considèrera que ces quatre moments mis en évidence par l'analyse des Christs et des Saints Jean de calvaires constituent quatre périodes. Si celles-ci ne sont ni totalement distinctes, ni totalement successives, notamment parce que certaines caractéristiques stylistiques se retrouvent dans plusieurs périodes, on s'efforcera néanmoins d'y insérer les œuvres du Groupe d'Elsloo afin de les regrouper de manière cohérente.

Les Vierges des Calvaires d'Ellikom (fig. 6.18) et de Beek (fig. 6.19), dont la posture est pourtant semblable, confirment pleinement l'évolution générale proposée pour les Christs en croix. En témoigne notamment la simplification de la composition du drapé par la réduction des effets locaux d'animation de l'étoffe au profit d'une conception d'ensemble plus claire, plus puissante et plus lisible. Avec la Vierge de Beek, l'artiste met donc l'accent sur les effets de masses pourtant obtenus avant tout par un travail minimisé de la mise en œuvre matérielle. Si l'étoffe présente désormais moins d'animations locales et de vibrato, c'est au profit d'une plus grande monumentalité et d'une puissance expressive accrue, alors que seuls quelques changements minimes ont été apportés dans la composition du drapé. Aussi, l'animation des rives des pans du manteau qui

Fig. 6.18 Vierge, Ellikom, église Saintes-Herlinde-et-Relinde

Fig. 6.19 Vierge, Beek, église Saint-Martin

Fig. 6.20 Vierge, Gangelt, église Saint-Nicolas

tombe a été presque totalement abandonnée et remplacée par des jeux de rabats sur les avant-bras, sur le ventre et sur le côté droit de la figure. Le débordement du drapé sur le tertre a été réduit dans le même temps puisque le motif ornemental formé par la superposition des deux pans d'étoffe, en pointe, au centre de la terrasse, a fait place à un large mouvement oblique guidant l'œil vers la rive rabattue du manteau. Dans le même temps, le drapé s'est fait plus moelleux, comme gonflé de l'intérieur. Les transformations ne concernent pas uniquement le drapé, mais toutes les formes, y compris celles de l'anatomie. Par exemple, la ligne formée par les arcades sourcilières et la glabelle dans la Vierge d'Ellikom, de même que le dessin des lèvres se sont assouplis dans celle de Beek où la ligne des sourcils forme une belle accolade, transformant ainsi l'expression d'introspection en expression de concentration. Comme pour les Christs, la conception des drapés et de l'anatomie des figures, plutôt réaliste et sophistiquée dans leur formulation plastique au cours de la seconde période, s'est progressivement orientée vers une synthèse et vers une stylisation des formes dans la troisième période. Quant à la Vierge du Calvaire de Gangelt (fig. 6.20), par sa posture raidie, son type de visage aimable et le détail de ses accessoires, dans lesquels il faut relever le voile enroulé autour de la ceinture et soulevé par un coup de vent, elle s'intègre parfaitement dans la quatrième période, où il faut aussi placer les Vierges du Marianum de Neeroeteren (fig. 5.1, 5.15).



6.21



6.22

Les similitudes physiologiques entre la Vierge assise de Geistingen (fig. 6.21) et la Vierge du Calvaire de Beek (fig. 6.22) permettent d'insérer la première au catalogue du Maître d'Elsloo, mais ne résolvent pas pour autant complètement l'identification du sujet. L'expression douloureuse de cette figure indique qu'elle devait appartenir à un ensemble illustrant un thème de la Passion, mais lequel ? Était-ce une Descente de croix, une Mise au sépulcre ? Quoi qu'il en soit, et le fait étant peu fréquent – il est important de le souligner –, le sculpteur a conçu deux types de visages pour la Vierge : l'un pour la jeune mère, l'autre pour la femme âgée qui assiste aux souffrances et à la mort de son fils.

À cette étape de l'étude, nous avons mis en évidence les modifications qui se sont opérées dans le style du Maître d'Elsloo entre les Calvaires d'Eksel, d'Ellikom, de Beek, et de Gangelt. En considérant ces différences comme significatives de l'évolution de l'artiste, nous avons proposé de les utiliser comme noyaux de quatre groupes d'œuvres qui marquent autant de périodes dans la production du maître et de son atelier. Insistons sur le fait que la proposition n'est pas dénuée de risques, car vu le nombre de pièces produites et les incertitudes qui entourent la situation chronologique des débuts de la production, il est plus que probable que l'atelier dût employer assez tôt plusieurs sculpteurs. Si l'on admet que le Calvaire d'Ellikom est représentatif d'un second groupe, il faut conséquemment situer l'abondante série du Collège apostolique et les deux Anges portant les *arma christi* de la même église dans la seconde période puisque ces sculptures offrent des caractéristiques semblables. Bien que plusieurs d'entre elles aient été retaillées, il est cependant évident qu'elles sont d'une qualité d'exécution inférieure ; elles attestent donc l'activité d'un atelier dès ce moment. Ce type de production qualitativement secondaire ne fera que

Fig. 6.21 Vierge assise au calvaire, Geistingen, chapelle Sainte-Anne, détail

Fig. 6.22 Vierge, Beek, église Saint-Martin, détail



6.23



6.24



6.25

s'amplifier avec le temps puisque le quatrième groupe, numériquement important, notamment avec les ensembles de Neeroeteren et de Siersdorf, comporte une large majorité d'œuvres réalisées avec une rapidité évidente et qui adaptent des formules mises au point précédemment.

Venons-en au groupe de la Sainte Anne Trinitaire d'Elsloo (fig. 6.23) que l'on peut avantageusement comparer avec la Vierge à l'Enfant de Gerdingen (fig. 6.24). Tous deux offrent en effet de nombreuses similitudes dans leur conception plastique, tant par la mobilité des figures que par la recherche d'expression locale des draperies. On y remarquera tout particulièrement l'animation très variée des vêtements que l'artiste obtient au moyen des jeux de contrastes entre les diverses étoffes (voile, robe, manteau, linge de l'Enfant), par les larges débordements du bas des vêtements sur le tertre ou le croissant de lune, par les froissements bien mis en évidence, par les nombreux rabats, les pans saillants ou les parties relevées, et enfin par les rives ondulantes des pièces de tissus. De plus, l'artiste fait montre de sa virtuosité à creuser la matière lorsqu'il dégage de minces pans d'étoffe de la masse du drapé, en les creusant profondément. Cette particularité, qu'il faut rattacher aux œuvres de la première et de la seconde période, a pour but d'amplifier les effets vibratoires de la draperie. S'il existe de nombreux points communs entre la Sainte Anne Trinitaire d'Elsloo et la Vierge à l'Enfant de Gerdingen, diverses caractéristiques stylistiques permettent cependant de les distinguer et de justifier leur insertion dans des périodes de production distinctes. Ainsi, le traitement du drapé est plus onctueux dans le groupe de la Sainte Anne d'Elsloo, les angles des plis en pince à bec semblent s'y être émoussés, l'enchaînement des plis dans les séquences y est aussi plus fluide, sans doute parce que l'articulation d'un pli à l'autre est davantage balancée, mais également parce que l'artiste maîtrise

Fig. 6.23 Sainte Anne Trinitaire, Elsloo, église Saint-Augustin, détail

Fig. 6.24 Vierge au croissant, Gerdingen, église Notre-Dame, détail

Fig. 6.25 Vierge au croissant, Liège, église Saint-Jacques, détail



6.26



6.27

Fig. 6.26 Sainte Anne Trinitaire, Schierwaldenrath, église Sainte-Anne

Fig. 6.27 Sainte Anne Trinitaire, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-1278

bien mieux la modulation des effets d'émergence progressive des plis dans le drapé, accentuant ainsi le contraste et la lisibilité des différentes parties de l'œuvre. Cette recherche de mobilité se retrouve également dans les postures, comme en témoigne le déhanchement de la Vierge d'Elsloo ou la posture et la gestuelle de l'Enfant, lequel prend pleinement possession de l'espace. Mais c'est d'abord à cause de ses particularités anatomiques, surtout celles du visage, qu'il faut probablement considérer la Vierge de Gerdingen comme l'une des plus anciennes œuvres du groupe d'Elsloo. On l'a déjà remarqué avec les figures du Calvaire d'Eksel, le visage des œuvres de la première période est charnu, large et plutôt carré. Il se distingue particulièrement par la forme triangulaire du nez, à l'arête vive, et les yeux globulaires et rapprochés, avec de grandes paupières en coquille. On observera encore des différences dans le traitement des cheveux des Enfants et de ceux des Vierges de Gerdingen et d'Elsloo. La coiffure de chacun de ces Enfants correspond à un type distinct qui se retrouve dans les autres œuvres du groupe d'Elsloo. Ainsi, celle de l'Enfant de Gerdingen présente de longs cheveux ondulants dont l'extrémité s'enroule en boucles épaisses et spiralées, semblables aux mèches de la barbe du Christ d'Eksel ou celles des cheveux du Saint Jean d'Eksel. Outre Gerdingen, ce premier type de cheveux de l'Enfant Jésus se retrouve dans d'autres œuvres de la première période : à l'église Saint-Jacques à Liège (fig. 6.25), à Bocholt (Vierge à l'Enfant, fig. 5.33 et Vierge de l'Apocalypse, fig. 5.29) et à Bokrijk (provenant d'Erpekom, fig. 5.31). La coiffure de l'Enfant d'Elsloo relève d'un autre type, elle est formée de courtes mèches bouclées et est caractéristique des œuvres de la seconde période ; ce type est repris notamment à Gaesdonck (fig. 1.5), à Schierwaldenrath (fig. 6.26), à Amsterdam (Rijksmuseum, fig. 6.27) et à Bree (Saint Christophe, fig. 6.30). Il faut noter que des versions raidies de ces deux types se retrouveront dans les œuvres de la quatrième période.

Les comparaisons entre les Vierges et les Enfants des deux premières périodes ont permis de préciser leurs caractéristiques stylistiques et posent la question de la formation initiale du maître principal. Si le type de visage des sculptures de la première période rappelle plutôt des œuvres comme celles de Kerstken Woyers, avec notamment la Sainte Catherine du Museum Kurhaus de Clèves<sup>6</sup>, on a vu par ailleurs que les Christs étaient influencés par Maître Arnt de Kalkar. S'il est évidemment trop tôt pour proposer une quelconque filiation, il est très probable qu'une meilleure connaissance des milieux de production du Bas-Rhin permettrait d'y voir plus clair.

Avec sa polychromie magnifiquement conservée, la Vierge de l'Apocalypse de l'église Saint-Jacques à Liège (fig. 6.25) fournit un précieux maillon pour la chronologie des œuvres du groupe d'Elsloo, bien que l'inscription – 1525 – se rapporte à l'exécution de la polychromie et non à celle de la statue. Pour l'essentiel, le style de cette œuvre correspond à celui que nous avons défini pour la première période. Cependant, la forme des yeux en amande et le nez plus long et moins triangulaire plaident à la considérer comme une œuvre à l'articulation de la première et de la seconde période. La composition sophistiquée des cheveux des Vierges à l'Enfant de Liège et de Gerdingen, formée de

longues mèches qui tombent sur les épaules et les bras, joue des effets d'enchevêtrement en superposant et en entrelaçant des brins qui s'étalent en larges méandres. Elle n'est pas sans rappeler celle que Dries Holthuys élaborait pour les cheveux de ses statues de Vierges et de saintes<sup>7</sup>. Si l'organisation de ces longues mèches de cheveux est encore erratique dans la Vierge de Liège, elle est beaucoup plus régulière dans celle de Gerdingen. Remarquons encore que la disposition générale des mèches de cheveux qui tombent sur les tempes en formant des boucles rejetées en arrière est très couramment utilisée dans le Bas-Rhin et notamment dans la Gueldre, à Clèves en particulier, mais le Maître d'Elsloo en a fait un élément ornemental destiné à mettre en exergue l'expression des visages. C'est principalement en jouant sur le groupement des brins et l'espacement des mèches, mais aussi sur leur saillie par rapport à la tête, bref en organisant la chevelure suivant une conception rythmique différente, qu'il se démarque des autres sculpteurs. Aux deux Vierges mentionnées, on ajoutera celle du groupe trinitaire de Sainte Anne d'Elsloo où cette conception rythmique est sans doute la plus élaborée, mais il est vrai que sa tête inclinée vers l'avant et tournée sur le côté favorisait sans doute une recherche plus subtile de l'organisation des volumes de la chevelure. La comparaison des groupes de Sainte Anne Trinitaire d'Elsloo, de Schierwaldenrath (fig. 6.26) et d'Amsterdam (Rijksmuseum, fig. 6.27) confirme également la tendance générale de cette évolution. L'articulation des volumes corporels des groupes de Schierwaldenrath et d'Amsterdam, de même que la réduction des effets locaux du drapé autorisent à les placer dans la troisième période.

Nous avons vu plus haut, avec l'étude des Saints Jean des Calvaires d'Ellikom et de Beek, que l'évolution du style du Maître d'Elsloo dans les figures masculines est liée à un changement dans l'expression formelle de la chevelure et que ces modifications, si elles témoignent notamment d'une meilleure maîtrise spatiale du sculpteur et d'un sens accru du rythme, s'accompagnaient aussi d'une exécution plus rapide. L'étude du traitement des chevelures masculines fournit des indices très utiles pour la caractérisation des œuvres et pour leur chronologie relative. Ainsi, bien que très endommagé, le revers de la chevelure du Christ bénissant d'une collection privée (fig. 6.28) présente une variante de la formule du Saint Jean d'Ellikom puisque, en partant du sommet de la tête, les mèches ondulent avant de se tordre en longs rouleaux terminés en spirales. Ce motif est repris une seconde fois, dans un deuxième rang tombant dans la nuque. Par ailleurs, le drapé des vêtements construits autour de nombreux effets locaux d'animation de l'étoffe qui couvrent quasiment toute la surface et où l'artiste fait montre de sa dextérité à y dégager de minces pans de tissus en les creusant profondément par derrière, de même que la posture souple et en mouvement, constituent des critères pour rattacher cette œuvre à la seconde période de production du Maître d'Elsloo.

Les comparaisons des quatre figures des saints Christophe s'avèrent particulièrement propices à vérifier et à affiner les critères d'attribution et la chronologie de la production de l'atelier d'Elsloo car cette série témoigne avec une grande pertinence de l'évolution stylistique qui va d'une conception de l'œuvre



6.28

Fig. 6.28 Christ bénissant, collection privée



6.29



6.30



6.31

sculptée où prime l'accumulation de détails pittoresques fragmentant les volumes, jusqu'à une approche monumentale où les différentes parties de la composition s'enchaînent de manière dynamique pour proposer au fidèle une image convaincante. Ainsi, dans le Saint Christophe du Victoria and Albert Museum (fig. 6.29), la surface de l'étoffe est fragmentée en multiples facettes qui créent un véritable vibrato où l'œil se perd dans les nombreux détails pittoresques, comme le couvre-chef maintenu sur la tête par une longue bande de tissu nouée dans le cou et tombant dans l'encolure ouverte de la chemise, l'Enfant Jésus assis à califourchon sur l'épaule du porteur ou les chausses remontées sur les mollets de saint Christophe. Celui-ci est montré traversant la rivière en prenant appui sur son frêle bâton, le corps courbé vers l'avant sous le poids de l'Enfant et ne profitant guère du soutien de la branche écotée puisqu'il ne fait que l'effleurer de la main gauche. La composition est construite autour d'un chiasme où l'axe oblique du corps du porteur s'oppose à celui du bâton. Le sculpteur a fouillé le bloc de chêne de son ciseau afin de dégager au maximum de la masse des vêtements les nombreux pans qui vibrent autour de la figure. Cette recherche de mouvement est encore accentuée par l'articulation des différentes parties du corps et le réseau dense et serré des plis animant la surface des étoffes. Quant à l'anatomie, les corps sont longs et minces, les doigts de la main gauche du saint, longs et effilés, adoptent une pose légèrement maniérée, tandis que la main droite serre la branche avec rudesse. Les traits soigneusement travaillés du visage de Christophe se découvrent

**Fig. 6.29** Saint Christophe, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 374-1890

**Fig. 6.30** Saint Christophe, Bree, église Saint-Michel

**Fig. 6.31** Saint Christophe, Neeroeteren, église Saint-Lambert

derrière les abondantes mèches ondulantes des cheveux et de la barbe, les arcades sourcilières puissantes et fortement cambrées se resserrent et produisent des rides profondes au niveau de la glabelle, les cavités orbitales sont profondes et le plan des arcades sus-orbitaires est très bas, presque à la perpendiculaire par rapport au plan du front, les yeux oblongs sont cernés par d'épais bourrelets qui forment les paupières. Comme les cheveux du saint, ceux de l'Enfant sont longs et ondulants, avec des crochets et des boucles aux extrémités. La conception des cheveux du Saint Christophe de Londres rappelle celle qui régit l'organisation des cheveux du Saint Jean d'Ellikom. Tous ces critères plaident en faveur d'une insertion de l'œuvre dans la seconde période. Le deuxième Saint Christophe de la série est celui de Bree (fig. 6.30) qu'il faut probablement situer à la fin de la seconde ou dans la troisième période, car cette fois, le corps est légèrement déhanché, parallèle au tronc d'arbre auquel il s'appuie, l'eau de la rivière s'accumulant autour de ses chevilles. Le saint se tourne légèrement vers l'Enfant Jésus qu'il maintient sur son épaule en le serrant par les jambes. L'Enfant, présenté en *Salvator mundi*, bénit de la main droite et tient le globe dans l'autre main. Les effets d'animation de la draperie, cette fois limités au manteau, contrastent avec les vastes surfaces lisses du court pourpoint; la culotte courte est à crevés et lambrequins. Les longues jambes se détachent sur le fond lisse du pan du manteau qui tombe dans l'eau, à l'arrière de la statue. Savamment organisée, la composition est unifiée autour d'un axe oblique qui va de l'avant-bras droit, duquel retombe l'une des extrémités du manteau, vers l'épaule gauche du saint où l'Enfant Jésus a pris place. La légère cambrure du corps de saint Christophe accompagne celle du tronc qui lui sert de soutien, le vide entre les deux étant habilement occupé par un long pan du manteau dont la surface animée par des chutes asymétriques de plis en pince à bec reprend le rythme des nœuds de l'arbre. Les mèches de cheveux et de la barbe du saint passent de l'ondulation aux rouleaux et s'achèvent en boucles spiralées alors que la chevelure de l'Enfant est constituée uniquement de ces boucles spiralées. L'organisation de ces éléments pileux est symétrique et massive, car le volume des mèches et des boucles n'est que superficiellement dégagé du bloc de bois. La ligne des arcades sourcilières et de la glabelle du saint forme une accolade légèrement infléchie, les yeux sont en amande, les joues maigres sont proéminentes. Les veines sont saillantes et les articulations des phalanges des mains sont marquées par une légère saillie ou par de légères incisions, ce qui les rend noueuses, comme certaines brindilles. En réutilisant fort habilement à Neeroeteren (fig. 6.31) divers éléments repris aux compositions des Saints Christophe du Victoria and Albert Museum et de Bree, le sculpteur a atteint une plus grande monumentalité et aussi une plus grande puissance expressive, lesquelles sont caractéristiques de la troisième période, mais que l'on retrouve encore dans les meilleures œuvres de la dernière période. Le saint s'accroche ici fermement à l'axe oblique d'un gros bois écoté qui s'arque sous la pression. Christophe n'est plus présenté comme s'il s'avance dans l'eau, mais plutôt comme s'il tentait de résister au courant de la rivière. La posture et la gestuelle de Jésus sont semblables à celles du groupe de Bree, mais le sculpteur ayant agrandi la figure de l'Enfant, saint Christophe doit lever la tête pour se tourner vers lui, ce qui l'oblige aussi à tendre le haut de son corps vers l'arrière.



6.32

Fig. 6.32 Saint Christophe, Huy, collégiale Notre-Dame

L'animation de la draperie est régie par la recherche de grands effets de scansion rythmée avec vigueur et efficacité, par exemple, la retombée du manteau sur le bras droit de saint Christophe ou la séquence de plis du pourpoint sur le buste. L'expressivité du visage est accentuée par de grands yeux oblongs, saillants, largement dégagés dans leurs orbites et soulignés par les paupières et les rides en patte d'oie, les maigres joues saillantes sont creusées de larges fossettes, le plan des arcades sus-orbitaires s'est relevé. À la différence des boucles de cheveux du Saint Christophe de Bree, non seulement celles-ci sont plus grandes, mais le sculpteur les organise de manière irrégulière et asymétrique. En outre, les masses pileuses sont profondément creusées, ce qui accroît encore leur expressivité. Le visage de l'Enfant s'est légèrement transformé et présente un nouveau type : le nez est plus long et retroussé, les joues sont plus gonflées et creusées d'une fossette, les yeux sont plus grands et plus ronds. Quant aux cheveux, ils sont disposés en méandres et tombent dans la nuque. Les phalanges des mains sont traitées avec vigueur, leurs volumes présentent souvent des arêtes vives, les doigts sont un peu plus épais que dans les groupes précédents, les veines n'envahissent plus le dos des mains. La cohérence de la composition où tout concourt à proposer une vision unifiée de l'image, les proportions monumentales et la puissance expressive de cette statue se retrouvent dans les meilleures pièces de Neeroeteren, comme Saint Jacques le Majeur (fig. 1.22a) et Saint Antoine (fig. 6.35). Sans doute faut-il y voir des productions du maître de l'atelier. Si l'analyse de ces trois versions de saint Christophe a confirmé la pertinence des critères stylistiques utilisés jusqu'ici et leur classement en groupes successifs, elles pourront aussi servir d'œuvres de référence pour la critériologie des autres figures masculines. Cependant, un quatrième groupe de saint Christophe faisant traverser la rivière à l'Enfant conservé à la collégiale de Huy (fig. 6.32) confirme, si besoin était, que les périodes restent uniquement des entités conceptuelles destinées à faciliter une lecture générale de l'évolution du style des œuvres rassemblées autour de la Sainte Anne Trinitaire d'Elsloo car, comme pour le Saint Christophe de Bree dont il se rapproche, on hésitera ici aussi à le classer dans la seconde ou la troisième période. Ses principales caractéristiques morphologiques témoignent d'un goût du pittoresque dans la représentation des accessoires, la fragmentation des surfaces du drapé et la composition articulée autour d'axes croisés. Les yeux sont grands, bombés et saillants, mais les mèches de la barbe bifide y sont encore symétriques, elles ondulent et s'achèvent en crochets. Si le visage de l'Enfant annonce déjà celui de Neeroeteren, notamment par la forme de son nez, les cheveux y sont cependant courts et bouclés.

Quelques statues de saint comme celles de la série des Saints Antoine pourraient faire l'objet d'analyses comparatives telles que celle que nous avons proposée pour les Saints Christophe. Ainsi, le Saint apôtre de Bree (fig. 6.33), très incomplet, n'est pas sans rappeler stylistiquement et iconographiquement le Saint Antoine de Mönchengladbach-Rheindahlen (fig. 6.34). Mais alors que le premier est en posture verticale et que la composition des draperies est relativement simple, le second est déhanché et l'étoffe de ses vêtements se voit animée d'un grand nombre de plis produisant une vibration modulée et continue

Fig. 6.33 Apôtre, Bree, église Saint-Michel

Fig. 6.34 Saint Antoine abbé, Rheindahlen, église Sainte-Hélène

Fig. 6.35 Saint Antoine abbé, Neeroeteren, église Saint-Lambert

qui couvre toute la surface de l'œuvre. D'autres différences importantes caractérisent ces œuvres qu'il convient de placer respectivement dans la première et dans la seconde période. On relèvera principalement le traitement de certaines parties de l'anatomie, comme la forme des yeux et des arcades sus-orbitaires. À Bree, les yeux sont rapprochés et globuleux, tandis que les grandes paupières supérieures forment des sortes de coquilles couturées conférant au regard un caractère perçant, alors qu'à Rheindahlen, les yeux sont grand ouverts et le globe oculaire à peine bombé. Quant aux arcades sus-orbitaires, dans le premier cas l'inclinaison de leur plan se redresse progressivement vers les tempes, là où les arcades sourcilières s'incurvent fortement, alors que dans le second cas, ce plan reste proche de l'horizontale, comme la ligne des arcades sourcilières. Bien que très dégradée, il semble que la chevelure du Saint apôtre de Bree soit traitée plus en masse alors que celle du Saint Antoine est formée de boucles aux formes variées et animées. La comparaison de ces barbes et cheveux avec ceux du Saint Antoine de Neeroeteren (fig. 6.35) révèle déjà amplement l'écart chronologique qui les sépare. Si l'on y ajoute les très longs et étroits plis en pince à bec, la simplification de la composition et des effets, ainsi que le raidissement de la posture et de la gestuelle, on comprendra pourquoi nous proposons d'insérer cette pièce dans la quatrième période. Quant à la haute statue de prince du Walker Art Gallery à Liverpool (fig. 7.1) celle du saint guerrier du Louvre et celle de bourreau du Palais des Beaux-Arts de Lille (fig. 6.36), la grande souplesse d'articulation des parties du corps occupant magnifiquement l'espace ainsi que le soin apporté aux détails du costume et de l'anatomie



6.33



6.34



6.35



6.36

incitent à les situer dans la seconde ou la troisième période avec cependant une légère préférence pour la seconde à cause de l'animation soutenue de la draperie du manteau de la figure du prince de Liverpool et du guerrier du Louvre. Une autre statue du Louvre, un Saint Léonard dont la composition du drapé rappelle celle du Saint Pierre d'Oirlo, doit logiquement être située dans la troisième période du fait de la réduction de l'animation du drapé et leur meilleure utilisation au profit de l'effet d'ensemble.

La variété stylistique et technique du vaste ensemble de Neeroeteren pose ici clairement la question des diverses mains actives dans l'atelier au cours de la dernière période. De toute évidence, la présence de nombreuses statues aux qualités moindres, exécutées rapidement d'après des compositions plus anciennes, doit être le fait d'une forte implication des compagnons de l'atelier. Cependant, plusieurs statues, telles que celles de saint Christophe, saint Jacques le Majeur, saint Antoine et du Christ de pitié (fig. 1.22c) émergent du lot par leurs qualités plastiques nettement supérieures aux autres ; nous proposons donc les attribuer à un maître expérimenté, probablement le chef de l'atelier. Si leur style témoigne d'une conception plus monumentale que les œuvres des périodes précédentes, celle-ci est aussi plus sèche, car les formes s'y trouvent dégagées du bois de manière plus incisive, avec moins de nuances et de détails. Cette rapidité d'exécution combinée avec une aisance dans le rendu des figures dans l'espace, mais aussi l'utilisation de compositions très élaborées, témoignent généralement d'une main expérimentée dont la production a dû s'adapter à une forte demande du marché. Les statues de saint Sébastien (fig. 6.37) et des Vierges du Marianum de Neeroeteren présentent une articulation beaucoup moins souple et moins spatiale des postures et de la gestuelle.

On observe aussi qu'en plus de la reprise de formules antérieures, le traitement de l'anatomie et celui du drapé se sont raidis et même desséchés. D'une manière générale, le rythme peu nuancé dans l'organisation des drapés ou des cheveux, comme le manque de gradation dans l'émergence des reliefs, est ici caractéristique d'un art en série, moins inventif, qui vit de formules anciennes, rapidement exécutées. Il doit être mis au compte de praticiens maîtrisant très bien la technique et, mais moins enclins à la créativité. Dans ces œuvres de la quatrième période, on observera encore que les plis en pinces à bec se sont totalement raidis, ils se sont allongés et sont souvent groupés en faisceaux parallèles formant de larges bandes traversant toute la composition. Un autre aspect important du style que l'on peut observer dans les séries de statues de Neeroeteren et de Siersdorf, tient à l'accentuation de l'expression physiologique. Ainsi, et bien qu'il existe diverses formules, les globes oculaires souvent fortement cernés par des paupières couturées, les yeux sont entourés de rides profondément incisées dans le bois. La forme des paupières supérieure abaissée rappelle une coquille par son volume fortement incurvé. Le plan sus-orbitaire est soit horizontal, soit incliné, le nez est long avec un large dos et des ailes épaisses, les lèvres minces forment souvent une accolade, avec de profondes commissures, tandis que le menton creusé d'une fossette est saillant et carré.

Fig. 6.36 Bourreau du Portement de croix, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. A 126

S'il est impossible d'aborder ici en détail la centaine d'œuvres rassemblées dans le groupe d'Elsloo, celles qui ont été analysées devraient servir à une meilleure caractérisation des autres sculptures et ainsi contribuer à déterminer la part que l'on peut attribuer au Maître d'Elsloo et la production que l'on doit plutôt donner à son atelier. Ainsi que nous l'avons déjà précisé, l'importance de cette production implique nécessairement un atelier regroupant plusieurs compagnons expérimentés et des ouvriers dédiés à des tâches secondaires. Il est sans doute trop tôt pour pouvoir dresser l'inventaire des différentes mains, mais la classification de la majorité des œuvres dans le tableau ci-dessous et surtout la liste des caractéristiques générales qui l'accompagne, devraient conduire à une lecture plus fine de cette immense et remarquable production. Il va de soi que, dans l'état actuel de la recherche, cette classification n'a rien de définitif et qu'elle doit plutôt être considérée comme un outil de travail destiné à favoriser de nouvelles recherches réalisées au contact direct des œuvres. Il apparaît cependant d'ores et déjà qu'il existe une continuité dans le style, ce qui permet de maintenir l'appellation conventionnelle de « Maître d'Elsloo », même s'il est manifeste que plusieurs mains ont œuvré dans cet atelier. L'analyse des dix Christs en croix a déjà permis d'en déterminer les caractéristiques principales, l'étude d'autres statues a apporté les précisions et les nuances indispensables à une vision d'ensemble des principaux types de figures traitées. Faut-il rappeler que cette continuité ne doit pas nécessairement être imputée à un unique maître principal, dirigeant l'atelier, mais qu'elle peut tout aussi bien être le résultat de plusieurs générations d'artistes se succédant l'une à l'autre. Cela expliquerait sans doute les mutations stylistiques les plus importantes, surtout celles relatives à la transformation du type de visage entre la première et la seconde période, mais aussi la diversité des types physiologiques de la quatrième période. Le passage entre la seconde et la troisième période semble quant à lui nécessairement lié à une seule personnalité, car il reflète une évolution plutôt qu'une mutation.



6.37

Fig. 6.37 Saint Sébastien, Neeroeteren, église Saint-Lambert

## Annexe : périodes 1-4

Première période	Seconde période	Troisième période	Quatrième période
Caractéristiques générales			
Posture verticale tendant à un léger assouplissement, gestuelle peu expansive.	Posture hanchée, recherche de dynamisme et de mouvement dans l'articulation du corps et la gestuelle, recherche d'effets d'ensemble dans la composition. Gout pour le détail pittoresque.	Recherche de monumentalité dans la posture et le drapé. Posture hanchée et articulée dans l'espace, gestuelle expressive, subtile gradation des effets plastiques.	Recherche de monumentalité dans la composition. Redressement de la posture, puissante articulation spatiale dans les meilleures pièces; raidissement de la posture et de la gestuelle pour les nombreuses pièces d'atelier.
Visage large, plutôt carré, charnu; yeux rapprochés et globuleux, grandes paupières en coquille, nez triangulaire, à l'arrête vive, mouvement des lèvres peu marqué, menton peu saillant, parfois creusé d'une fossette, arcades sourcilières très arquées, en V, plan sus-orbitaire incliné. Mains charnues puis osseuses.	Visages larges ou émaciés avec les pommettes hautes et saillantes (hommes), ou en ovale et charnus (femmes), menton saillant, parfois à fossette, yeux oblongs ou en amande, plan sus-orbitaire incliné ou horizontal, long nez charnu à l'extrémité arrondie et aux ailes minces, bouche aux lèvres peu dessinées, commissures très largement marquées, menton large et saillant; mains osseuses.	Visages émaciés avec les pommettes hautes et saillantes (hommes), ou en ovale et charnus (femmes), menton saillant, yeux oblongs ou en amande, plan sus-orbitaire horizontal, long nez au dos large et aux ailes minces, bouche aux lèvres dessinées, commissures marquées, menton saillant; mains aux doigts minces, parfois osseux.	Visages émaciés (hommes), avec les pommettes hautes et saillantes ou en ovale (femmes). Yeux oblongs, souvent mi-clos, larges paupières, souvent couturées, développement du réseau de rides, surtout autour des yeux, arcades sourcilières à l'arrête vive, plan sus-orbitaire horizontal ou incliné, nez long au dos large et aux ailes épaisses, lèvres minces, en accolade, commissures profondes, menton saillant et à fossette.
Composition relativement peu élaborée du rythme des mèches de cheveux, traitées en masses épaisses autour du visage. Enfants Jésus avec longues mèches ondulées, terminées en boucles spiralées.	Composition rythmée et variée des mèches de cheveux en saillie. Enfants Jésus avec bouclettes. Barbes bifides, aux mèches légèrement ondulées, tendues vers l'avant.	Recherche d'unité et de rythme soutenu dans l'organisation des chevelures et des barbes. Torsions et ondulations puissantes des cheveux, en forte saillie. Cheveux ondulants, terminés par un ou plusieurs rangs superposés de boucles. Barbes bifides aux mèches ondulantes et en torsion, formant des rouleaux, terminés par des boucles ou des crochets.	Rythme souvent régulier des mèches de cheveux qui encadrent les visages. Asymétrie des barbes et longs cheveux qui forment des ondulations épaisses terminées par des rouleaux puissants ou de grosses boucles. Barbes aux mèches emmêlées, rarement bifides, disposées de manière asymétrique, formant de gros rouleaux qui se terminent par de grosses boucles.
Drapé de plus en plus fortement et systématiquement plissé, avec des plis en pince à bec. Plis peu saillants mais serrés, vibrato soutenu de l'étoffe, recherche d'effets locaux, virtuosité dans le creusement derrière les pans de vêtements, goût marqué pour les détails, nombreux et pittoresques, débordement de l'étoffe sur la terrasse.	Drapé animant toutes les surfaces disponibles. Plissement quasiment continu, en forte saillie, souvent organisé en crescendo. Plis en pince à bec en réseaux larges ou serrés, traités avec moelleux. Nombreuses modulations obtenues dans l'émergence des plis, vibrato varié des étoffes, recherche d'effets locaux en contraste avec les surfaces peu ou non plissées, virtuosité dans le creusement des pans saillants de l'étoffe, goût marqué pour les détails pittoresques, débordement de l'étoffe sur la terrasse.	Drapé utilisé pour soutenir la composition des figures et contribuant ainsi à la recherche d'effet d'ensemble. Amplification de l'échelle des plis et réduction de leur nombre au profit de séquences choisies en accord avec les postures. Contrastes soutenus entre les larges zones planes et celles qui sont plissées. Effets locaux moins nombreux mais plus amples; débordement de l'étoffe sur la terrasse.	Drapés puissamment organisés autour des figures, effets de contraste dans les plissés où alternent plis larges et épais avec des zones plates. Tendance à la généralisation des longs et minces plis en pince à bec, aigus et secs. Rares débordements des drapés au sol.

Première période	Seconde période	Troisième période	Quatrième période
Œuvres			
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Calvaire, Eksel</li> <li>– Christ, Ittervoort</li> <li>– Christ, Koslar</li> <li>– Vierge à l'Enfant, Bocholt</li> <li>– Vierge au croissant, Bocholt</li> <li>– Vierge au croissant, Liège</li> <li>– Vierge au croissant, Gerdingen</li> <li>– Vierge à l'Enfant, Openluchtmuseum Bokrijk, inv. B59.1017</li> <li>– Saint Michel, Cologne, Schnütgen-Museum, inv. A 214</li> <li>– Saint Ambroise, Bocholt</li> <li>– Apôtre, Bree</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sainte Anne Trinitaire, Elsloo</li> <li>– Calvaire, Ellikom</li> <li>– Christ, Hinsbeck</li> <li>– Deux Anges portant les armoiries de Christ, Ellikom</li> <li>– Apôtres et Christ bénissant, Ellikom</li> <li>– Christ, Liège</li> <li>– Saint Christophe, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 374-1890</li> <li>– Saint Christophe, Bree</li> <li>– Christ bénissant, collection privée</li> <li>– Saint Antoine, Rheindahlen</li> <li>– Figure de prince, Liverpool, Walker Art Gallery, inv. 6215</li> <li>– Bourreau du Portement de croix, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. A 126</li> <li>– Saint Guerrier, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1649</li> <li>– Saint Quirin, Gerdingen</li> <li>– Saint Lambert, Waldfeucht</li> <li>– Vierge assise au calvaire, Geistingen</li> <li>– Sainte Anne Trinitaire, Maaseik</li> <li>– Saint Lambert, collection privée</li> <li>– Saint Gondulphe, Maasmechelen</li> <li>– Saint Monulphe, Maasmechelen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Calvaire, Beek</li> <li>– Vierge à l'Enfant, Gaesdonck</li> <li>– Christ, Meeuwen</li> <li>– Sainte Anne Trinitaire, Schierwaldenrath</li> <li>– Saint Christophe, Huy</li> <li>– Sainte Barbe, Reppel</li> <li>– Sainte Anne Trinitaire, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-1278</li> <li>– Saint Pierre, Oirlo</li> <li>– Saint Léonard, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1650</li> <li>– Saint Pierre, Elen</li> <li>– Sainte Lucie, Beek</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Calvaire, Gangelt</li> <li>– Christ, Breyell</li> <li>– Saint Christophe, Neeroeteren</li> <li>– Saint Antoine, Neeroeteren</li> <li>– Saint Jacques le Majeur, Neeroeteren</li> <li>– Saint Sébastien, Neeroeteren</li> <li>– Christ de pitié, Neeroeteren</li> <li>– Sainte Lucie, Neeroeteren</li> <li>– Apôtres et Christ bénissant, Neeroeteren</li> <li>– Saint Roch, Neeroeteren</li> <li>– Marianum, Neeroeteren</li> <li>– Sainte Renelde, Neeroeteren</li> <li>– Marianum, Horst</li> <li>– Marianum, Thorn</li> <li>– Vierge à l'Enfant, Siersdorf</li> <li>– Saint Jean-Baptiste, Siersdorf</li> <li>– Saint Georges, Siersdorf</li> <li>– Saint Evêque, Siersdorf</li> <li>– Sainte Catherine, Siersdorf</li> <li>– Sainte Elisabeth, Siersdorf</li> <li>– Sainte Agnès, Siersdorf</li> <li>– Sainte Lucie, Siersdorf</li> <li>– Vierge au croissant, Siersdorf</li> <li>– Auguste, Siersdorf</li> <li>– Sibylle, Siersdorf</li> <li>– Vierge au croissant, collection privée (autrefois dans la collection Van Herck, Malines)</li> <li>– Sainte Anne Trinitaire, Saint-Trond</li> <li>– Sainte Catherine, Susteren</li> <li>– Saint Laurent, Bocholt</li> <li>– Saint André, Cleveland Museum of Art, inv. 1938.169</li> <li>– Saint Jean l'Evangeliste, The Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.212</li> <li>– Vierge et Saint Jean l'Evangeliste, Frankfurt, Liebieghaus, inv. 899-900</li> </ul>

## Notes

- 1 Un texte fondateur, auquel il est toujours utile de retourner est celui de Schapiro (1982 : 35-85), pour qui le style peut être défini comme « un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative rendant visibles la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité » ; c'est cette conception que nous adopterons ici.
- 2 L'appellation « groupe d'Elsloo » a été proposée lors du colloque qui clôturait l'ambitieux projet sur le Maître d'Elsloo, dirigé par Christina Ceulemans (IRPA), à l'initiative de Peter te Poel (Bonnefantenmuseum). Je tiens à remercier tous les partenaires de ce projet qui ont permis de rassembler les données et la documentation indispensable à la présente étude, et en particulier Famke Peters et Vincent Cattersel (IRPA) pour leur générosité et leur disponibilité constantes.
- 3 Comme toujours dans l'analyse des sculptures anciennes, l'état de conservation de la polychromie, comme les interventions ultérieures, modifient considérablement notre perception de la plastique et de son expression. Ainsi, il est bien difficile de ne pas être influencé par la polychromie néogothique du Christ de Beek.
- 4 FRANKFURT 2011 : 216-219.
- 5 La composition générale de cette figure rappelle celle du Saint Jean d'un calvaire gravé par le Maître E.S., cf. Recht 1987 : fig. 19.
- 6 Sur cet artiste, cf. CLÈVES 1998 : 38-48.
- 7 Sur cet artiste, cf. IDEM 2002.

## Bibliographie

### CLÈVES 1998

De Werd, G. (éd.) (avec la collaboration de R. Mönig et S. Scholten), *Heilige aus Holz – Mittelalterliche Skulpturen im Museum Kurhaus Kleve* (cat. d'exp. Clèves, Museum Kurhaus) (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré Sammlung, 7), Clèves, 1998.

### CLÈVES 2002

Karrenbrock, R., G. Lemmens et G. de Werd (éd.), *Dries Holthuys. Ein Meister des Mittelalters aus Kleve*

(cat. d'exp. Clèves, Museum Kurhaus) (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré Sammlung, 16), Clèves, 2002.

### FRANKFURT 2011

Roller, S. (éd.), *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters* (cat. d'exp. Frankfurt, Liebieghaus), Petersberg-Frankfurt am Main, 2011.

### Recht 1987

Recht, R., *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg, 1987.

### SCHAPIRO 1982

Schapiro, M., « La notion de style », *Style, artiste et société*, Paris, 1982 : 35-85.

## Summary – A Reflection on Methodology and a Contribution to the Morphological Definition of the Sculptures of the Elsloo Group

In this article a number of ideas are set forth for approaching this subject, based solely upon internal criteria such as the stylistic features of the some two hundred sculptures attributed to the Master of Elsloo. It has been possible to date this significant output and to distinguish between the more accomplished work of the master and that of his workshop by using detailed morphological and technical analysis. The two approaches are entirely consistent with each other because the techniques used for making copies within a single workshop are not the same as those used for making copies of works produced in other workshops.

The sheer number of works connected with the St Anne with the Virgin and Child of Elsloo, from which the group derives its name, is a major advantage because it strengthens the presumptions made regarding attribution of authorship. The classification criteria based upon features of the works serves not only to identify which works should be included in the St Anne group and which should not, it also enables a date sequence to be established for the work of the main sculptor – master – and that of his helpers.

The great number of these works means that there must have been quite a few ‘assistants’ doing secondary work. There is a continuity of style, so that we can still speak of the Master of Elsloo even though it is obvious that many hands were at work.

The ten figures of the Crucified Christ, shown in the catalogue, already reveal the main features, and a look at other statues has provided the details and shades of difference required for an overall picture of the main types of figure to be arrived at. And of course this continuity does not mean that there had to be a single main master; it can also have been the result of several successive generations of artists. This would also explain the most significant stylistic changes, notably representations of the face between the first and the second periods, but also the variations in physiognomy during the fourth period. Passage from the third period to the fourth seems strongly to suggest a single individual, since it reflects an abrupt change rather than a gradual transition.

(translation by the author)