

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

### Essai de caractérisation du style de Ligier Richier

Lefftz, Michel

*Published in:*

N. CAZIN & M.-A. SONRIER (dir.), "Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance"

*Publication date:*

2008

*Document Version*

le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

*Citation for pulished version (HARVARD):*

Lefftz, M 2008, Essai de caractérisation du style de Ligier Richier. dans N. CAZIN & M.-A. SONRIER (dir.), "Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance": Actes du colloque de Saint-Mihiel (4-7 octobre 2007). Place Stanislas, Nancy, pp. 109-127.

#### 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.



# ESSAI DE CARACTÉRISATION DU STYLE DE LIGIER RICHIER

*Michel Lefftz*

Il y a un quart de siècle, la remarquable exposition organisée à Bar-le-Duc autour de Ligier Richier et de la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle donna l'occasion à de nombreux spécialistes de mettre à jour le dossier de cet artiste hors du commun<sup>1</sup>. L'année suivante, dans son étude érudite, Michèle Beaulieu faisait le point sur les questions d'attribution et de datation des œuvres données à l'artiste<sup>2</sup>. Depuis, les rares données ajoutées au dossier n'ont pas réduit le mystère qui entoure Ligier Richier, tandis que les superbes illustrations de Jean-Luc Tartarin dans le livre commémoratif de Paulette Choné et Bernard Noël ont certainement ravivé l'intérêt du public pour ce grand sculpteur<sup>3</sup>.

On peut s'étonner à raison qu'un artiste de cette qualité n'ait pas laissé plus de sculptures car, pour atteindre le niveau de maîtrise que l'on reconnaît dans les œuvres conservées, il paraît clair qu'une production abondante a dû sortir de l'atelier. Il est tout autant évident que les qualités plastiques de la *Pâmoison* et de la *Mise au tombeau* de Saint-Mihiel résultent d'une évolution technique et conceptuelle de leur auteur.

Voilà pourquoi il nous semble que certaines « désattributions » de sculptures considérées comme moins dignes de sa production ne sont peut-être pas justifiées, et qu'il faut se remettre à l'étude directe des œuvres afin d'en préciser les caractéristiques morphologiques pour tenter de les ordonner dans une séquence chronologique. La restauration d'une partie des sculptures et l'amélioration des méthodes d'analyse formelle permettent d'affiner les investigations menées jusque-là. C'est sur ces nouvelles bases que nous proposons notamment de réattribuer à Ligier Richier plusieurs œuvres qui lui avaient été retirées après l'étude fondatrice de Denis<sup>4</sup>.

1. *Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition du musée de Bar-le-Duc, Bar-le-Duc, 11 octobre - 31 décembre 1985.

2. Michèle BEAULIEU, « Ligier Richier (vers 1500-1567). Chronologie et attributions », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1986, pp. 7-23. La présente étude s'attachant principalement aux questions de style, on renverra à cette étude et au catalogue de 1985 pour le complément bibliographique et pour les données relatives à l'historiographie et à la biographie de Ligier Richier.

3. Bernard NOËL et Paulette CHONÉ, *Ligier Richier*, Serge Domini, 2000.

4. Paul DENIS, *Le Maître de Saint-Mihiel. Recherches sur la vie et l'œuvre de Ligier Richier*, Nancy, 1906.

## Des caractéristiques morphologiques communes

Pour comprendre ce « retour en arrière » de la recherche, il est utile de préciser quelques autres considérations qui nous ont guidé dans le travail d'attribution. Tout d'abord, comme le montre le retable d'Hattonchâtel, qui fut probablement la première œuvre importante conservée de l'artiste, la diversité des types physiques et la disparité des qualités peuvent cohabiter dans un même ensemble. Il est probable qu'il faille imputer cela à un mode de production en atelier dans lequel le maître se fait seconder par des ouvriers.

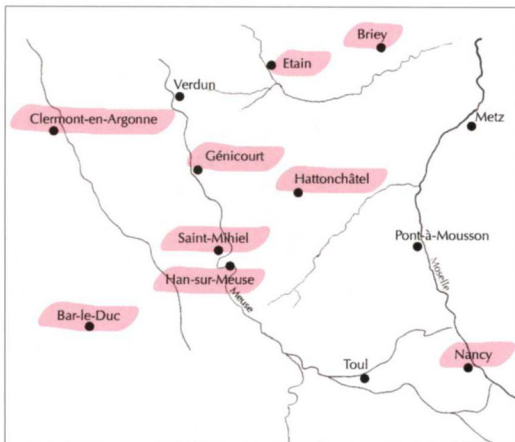


Diversité des types de Christ dans le retable d'Hattonchâtel.

En second lieu, l'éclatement d'ensembles manifestement cohérents en faveur de divers maîtres, sous prétexte que certaines œuvres sont plus faibles, nous paraît infondé. Il faut rester raisonnable et bien considérer que, si l'on en juge d'après les œuvres de qualité qui sont arrivées jusqu'à nous, le milieu de production lorrain ne devait vraisemblablement pas être sollicité au point de voir éclore plus de deux ateliers importants dans le second quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, à côté de celui de Ligier Richier, il y aurait eu place pour un second atelier auquel on peut donner la production rassemblée autour du grand *Christ* en bois de Pont-à-Mousson.

Nous confirmons donc l'appellation conventionnelle de « maître de Pont-à-Mousson », sans toutefois approuver la

totalité des attributions proposées par Pierre Simonin à ce sculpteur<sup>5</sup>, car plusieurs travaux qui furent intégrés dans ce groupe présentent les caractéristiques stylistiques des œuvres de Ligier Richier. Dans la même perspective de travail, on fera aussi fi du « maître d'Hattonchâtel » et de celui de Génicourt, appellations proposées par Horst Van Hees, pour redonner les œuvres concernées à Ligier Richier et à son atelier<sup>6</sup>.



L'examen de l'ensemble des œuvres que nous proposons d'attribuer ou de réattribuer à Ligier Richier permet de dégager un certain nombre de caractéristiques morphologiques communes au retable d'Hattonchâtel (1523) et aux figures du groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel (vers 1555-1564). Il est donc possible de déceler une forte cohérence de style entre la principale œuvre des débuts de la carrière de l'artiste et le dernier ensemble connu.

Carte de répartition des œuvres attribuées à Ligier Richier.

5. Pierre SIMONIN, « Un imagier lorrain contemporain de Ligier Richier », in *Le Pays lorrain*, n°52, 1972, pp.157-177, et n°53, 1972, pp.17-41.

6. L'argumentation concernant ces options se trouve ci-après, dans le catalogue des œuvres.



[1] D'Hattonchâtel à Saint-Mihiel: les types physiques perdurent tandis que le rendu devient plus nuancé.

[2] Saint-Mihiel et Hattonchâtel: recherche d'élégance et de raffinement.

[3-4-5] D'Hattonchâtel à Saint-Mihiel: variations sur le drapé du voile.

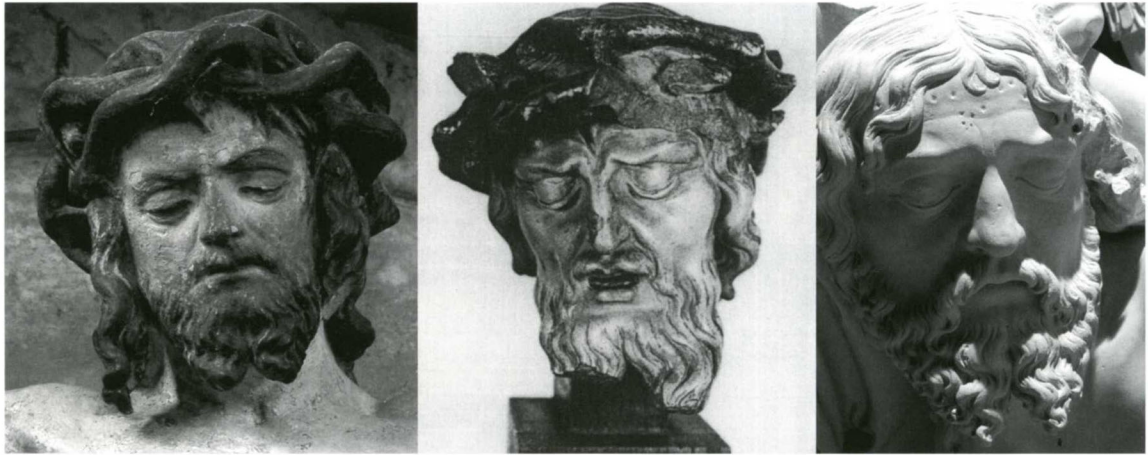
[6] D'Hattonchâtel à Saint-Mihiel: la puissance expressive du drapé du manteau se maintient.

Les comparaisons de style portant sur l'anatomie sont multiples, et il est indispensable d'y ajouter les analogies morphologiques du drapé. On observera ainsi notamment les variations du traitement de certaines parties du costume, tel le voile de la Vierge, le périzonium du Christ ou encore cette manière spécifique d'accélérer le rythme des plis des manches à chaque articulation du bras. On focalisera encore le regard sur le rendu des plis des vêtements et sur celui d'un ornement récurrent: le nœud. Ces deux derniers indices sont d'ailleurs les seuls qui permettent de confirmer l'ancienne attribution à Ligier Richier du manteau de la cheminée de la mairie de Han-sur-Meuse.

Si l'expression des formes a changé au cours d'une carrière longue d'au moins trois décennies, il semble que les transformations se soient produites par paliers. Il n'a en effet pas été possible de dégager une évolution stylistique continue, car les sculptures réalisées pour la chapelle des Princes de l'ancienne collégiale Saint-Maxe à Bar-le-Duc (vers 1548-1554) constituent clairement un hiatus ou, si l'on veut, l'expression d'une autre tendance plastique. Les œuvres de cette période sont en effet fortement marquées par un rendu expressionniste des formes anatomiques, lequel restera sans suite.

## Les trois périodes de la carrière de Ligier Richier

Au vu de ces différents critères, nous proposons d'ordonner les œuvres selon une périodisation en trois phases. Celles-ci couvrent l'ensemble de la carrière de l'artiste, depuis le retable d'Hattonchâtel (1523), jusqu'au moment où Richier part pour Genève, laissant inachevé son ultime chef-d'œuvre (1564). Après la digression expressionniste de la seconde période, l'expression dans le rendu des figures des dernières œuvres, notamment celles de Saint-Mihiel, redevient plus sereine. On ignore les raisons de ce changement, et les données prosopographiques disponibles actuellement sont trop ténues pour tenter de l'interpréter. Les trois ensembles-clés mentionnés ici sont relativement bien datés; ils serviront donc d'assises dans la répartition des œuvres en trois périodes et éventuellement à préciser le classement chronologique.



Transformation des arcades sourcilières dans les trois périodes : Hattonchâtel, Saint-Maxe et Saint-Mihiel.

La comparaison de trois Christ, à Hattonchâtel, à Saint-Maxe et à Saint-Mihiel, met en évidence la transformation dans le rendu des arcades sourcilières au cours de la carrière de Ligier Richier. C'est cet indice morphologique qui servira de critère principal dans la périodisation. Dans les œuvres de la première période (Hattonchâtel), la ligne des arcades sourcilières forme un « S » couché et non saillant ; dans la seconde (Saint-Maxe), elle dessine une accolade contractée et très saillante ; enfin, l'accolade se détend et s'aplatit dans la dernière période (Saint-Mihiel).

Dans les trois cas, les paupières supérieures sont grandes et couturées, la caroncule lacrymale est marquée et la portion orbitaire retroussée latéralement. Les joues sont creusées, le visage est allongé, le nez est long, le dos du nez renflé en son centre. La bouche entrouverte est bien dessinée, les commissures sont marquées. D'une façon générale, le traitement des cheveux et de la barbe bifide évolue depuis une conception régulière, simple et ordonnée, presque ornementale, vers un mode de représentation plus réaliste, raffiné et varié. Bien que la règle souffre diverses exceptions, on notera que la saillie des mèches ondulées de la barbe et des cheveux s'accroît avec le temps. La racine de ces mèches pileuses évolue dans le même sens puisque, généralement d'abord plates, semblables à des lanières, elles deviennent saillantes et carénées. C'est peut-être dans le rendu de l'extrémité crochue des mèches que la recherche de variété est le plus souvent conjuguée avec la recherche de spatialisation qui caractérise également l'évolution plastique de l'œuvre sculptée de l'artiste.

CLASSEMENT DES ŒUVRES ATTRIBUÉES À LIGIER RICHER, PAR PÉRIODES

PREMIÈRE PÉRIODE	DEUXIÈME PÉRIODE	TROISIÈME PÉRIODE
Retable d'Hattonchâtel, 1523. <i>Marie-Madeleine</i> de Clermont-en-Argonne. <i>Calvaire</i> de Gênicourt. <i>Calvaire</i> de Briey. <i>Calvaire</i> de Bar-le-Duc. <i>Pietà</i> d'Étain. <i>Tête de Christ</i> en bois du musée du Louvre.	Fragments des travaux réalisés pour la chapelle des Princes à la collégiale Saint-Maxe de Bar-le-Duc, vers 1548-1554 : <i>Tête de Christ</i> (Paris) ; <i>Tête de saint Jérôme</i> (Louvre) ; <i>Anges volants</i> (Louvre) ; <i>Enfant Jésus</i> (Louvre). Monument funéraire de Philippe de Gueldre, vers 1547-1548. Monument funéraire de René de Beauvau, vers 1549. <i>Christ</i> de la cathédrale de Nancy. <i>Décharné</i> de Bar-le-Duc.	Groupe de la <i>Passion</i> de Saint-Mihiel, vers 1554-1564. <i>Pâmoison de la Vierge</i> de Saint-Mihiel, avant 1532.

# Catalogue des sculptures conservées et attribuées à Ligier Richier

## *Christ en croix avec les deux larrons*

BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE

Bois polychromé; Christ: h. tot. 342 cm; larrons: h. tot. 210 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.83-93; VAN HEES, 1973, pp.100-105; *Ligier Richier*, 1985, pp.51-52 (larrons); BOURDIEU, 1998, pp.12-14; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.68-77.  
> non déterminé: *Ligier Richier*, 1985, pp.51-52 (Christ); BEAULIEU, 1986, p.13.

Pour Michèle Beaulieu, le corps du Christ est trop maigre pour être sorti du ciseau de Richier. Quant aux rapprochements faits par Denis avec le *Christ* de Saint-Étienne de Bar-le-Duc, ceux d'Hattonchâtel et de Gécicourt, ils sont jugés judicieux mais, comme elle refuse de les attribuer à Ligier Richier, ils ne peuvent servir à confirmer l'attribution à l'artiste<sup>7</sup>. De nombreuses analogies peuvent effectivement être établies avec le retable d'Hattonchâtel. Dans l'anatomie d'abord, par les traits des visages, et plus encore peut-être dans le rendu des courtes mèches courbes et échancrées des cheveux des larrons comme dans celles de la barbe du mauvais larron. Cette recherche de variété dans un langage plastique renouvelant la tradition gothique se voit également dans plusieurs figures du *Portement de croix* d'Hattonchâtel. Elle trouvera son point culminant dans le groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel. Pour s'en convaincre, il suffira de comparer les courtes mèches en «C» de cheveux des larrons de Bar-le-Duc avec celles du soldat nu-tête jouant aux dés de Saint-Mihiel. La barbe bifide de Jésus est composée de courtes mèches plates et ondulantes, régulièrement rangées côte à côte, comme si l'artiste avait découpé une forme continue en petites lanières. Les mèches de cheveux du Christ et celles de la barbe du bon larron ondulent régulièrement en formant des «S» qui s'effilent à leur extrémité. Bien que de dimensions beaucoup plus petites, la chevelure du Christ de la *Crucifixion* d'Hattonchâtel présentait déjà exactement cet aspect. C'est aussi de cette figure que l'on peut rapprocher le traitement du périzonium des trois protagonistes du *Calvaire* de Bar-le-Duc. On constate l'emploi de longs plis en pince à bec, peu saillants dans les parties serrées de l'étoffe, plus saillants et plus variés dans l'agencement pour les parties volantes ou tombantes, jusqu'à ces agencements locaux des plis disposés tête-bêche qui dessinent des «S». L'artiste obtient cet effet en redressant fortement les versants du pli, ce qui produit un fort contraste entre la ligne formée par la crête des plis et le plan de fond. Il utilise aussi ces agencements en «S» dans les nœuds. C'est principalement la façon de disposer la rive des pièces d'étoffe qui donne l'impression que celles-ci ressemblent à des feuilles métalliques<sup>8</sup>. Les trois corps sont minces; celui de Jésus plus encore que ceux des larrons. Les anatomies sont délicates, le rendu des tendons ou des plis de la peau souligne subtilement la tension des corps, surtout lorsqu'ils sont contorsionnés. La disposition des doigts des mains et des pieds exprime le grand sens rythmique de Ligier Richier.



## *Décharné ou Écorché*

BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE

Pierre de Sorcy; h. 174 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.163-171; VAN HEES, 1973, pp.122-127; PRESSOUYRE, 1984, p.52; *Ligier Richier*, 1985, pp.67-68; BEAULIEU, 1986, pp.18-19; BOURDIEU, 1998, pp.37-39; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.114-131.

L'une des œuvres les plus célèbres de Ligier Richier surmontait à l'origine le tombeau du cœur et des entrailles de René de Chalon (†1544), prince d'Orange, à Saint-Maxe. D'une composition tout à fait originale, sans drapé ni anatomie,



7. *Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., 1985, pp.51-52; BEAULIEU, op. cit., p.13.

8. On ne manquera pas de rappeler que ce traitement de l'étoffe comme une feuille métallique était très courant dans la sculpture rhénane de la fin du Moyen Âge.



cette œuvre est à la limite des possibilités offertes par l'analyse morphologique. Fort heureusement, quelques mèches de cheveux attachées à des lambeaux de peau subsistent à l'arrière du crâne du squelette. C'est peu, mais suffisant néanmoins pour proposer une comparaison avec la petite tête de saint Jérôme du Louvre ou avec celle de Christ de la bibliothèque de la Société d'histoire du protestantisme à Paris. Dans les deux cas, les mèches peu saillantes sont bifides et incisées longitudinalement.

### *Fragment d'építaphe (1554)*

BAR-LE-DUC, MUSÉE DE BAR-LE-DUC

Pierre calcaire polie et patinée; h. 8 cm, l. 33 cm, p. 4 cm.

> Inscription: LIGIER RICHIER F[ECIT].

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 136-137; *Ligier Richier*, 1985, pp. 70-71.

Il s'agirait d'un fragment de colonne du retable de l'Annonciation de la chapelle des Princes dans la collégiale Saint-Maxe, dont on sait que Ligier Richier avait entrepris la réalisation à partir de 1548. Le retable était daté «1554» sur une autre colonne.



### *Calvaire*

BRIEY, ÉGLISE SAINT-GENGOULT

Bois polychrome; Christ, saint Jean et larrons: h. 170 cm; Vierge: h. 160 cm; Madeleine: h. 140 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 114-123; VAN HEES, 1973, pp. 113-122; *Ligier Richier*, 1985, p. 62; BOURDIEU, 1998, pp. 14-20; NOËL et CHONÉ, 2000, pp. 78-83.

> Atelier de L. Richier (?): BEAULIEU, 1986, pp. 13-15.

Ce grand groupe du *Calvaire* doit avoir été réalisé au début de la production de Ligier Richier. En témoignent les proportions courtes, l'aspect dense et figé des figures. Si le Christ et les larrons sont d'une belle venue, l'examen direct des œuvres révèle le rythme monotone des draperies et des chevelures de saint Jean et de la Madeleine. De nombreuses similitudes, à la fois dans la composition, l'anatomie et le drapé, permettent de rapprocher les statues des larrons de celles du *Calvaire* de Bar-le-Duc, et celles de la Vierge et saint Jean de celles du *Calvaire* de Génicourt. Dans leur présentation actuelle, les figures n'interagissent quasiment pas entre elles, ce qui accentue leur manque de spatialisation. On s'est souvent interrogé sur le geste de la main gauche de saint Jean. On pourrait risquer ici une hypothèse: la main sous le manteau devait tenir quelque chose de sacré interdisant tout contact direct. Ne pourrait-on y voir la coupe ayant recueilli le sang de Jésus?



### *Sainte Femme au sépulcre*

CLERMONT-EN-ARGONNE, ÉGLISE SAINT-DIDIER

Pierre polychrome; h. 133 cm, l. 52 cm, p. 43 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 138-141; NOËL et CHONÉ, 2000, pp. 84-87.

> Maître de Pont-à-Mousson: BEAULIEU, 1986, p. 15.

> Maître de Génicourt (atelier de L. Richier): VAN HEES, 1973, pp. 170-179; *Ligier Richier*, 1985, pp. 46-47.

L'œuvre est réputée provenir de l'ancienne église des Minimes de Verdun<sup>9</sup>. Très belle figure de la première période qu'il faut mettre en relation avec les statues du *Calvaire* de Génicourt et avec plusieurs figurines du retable d'Hattonchâtel. L'état de conservation relativement bon permet ici d'apprécier toutes les subtilités dans le traitement du relief, par exemple dans l'expression de la douleur dans le visage ou la variation d'effets de matières dans le drapé. On rapprochera notamment le drapé léger du fichu noué sur la tête qui revient sur la poitrine, celui qui bouffe des manches de la robe ou encore le retroussis de la robe sur le côté. On appréciera l'élégance des mèches de cheveux qui

9. Voir *Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 46.

s'échappent du fichu sur la tête, la manière dont le manteau, repris à la taille, accentue l'asymétrie de la figure, ou encore l'invention du vase à parfum coincé entre la hanche et le bras. Sur le côté également, on observera les effets locaux des plis en pince à bec saillants formant des « S ». Enfin l'aspect charnu et dense de l'anatomie, comme la lèvre supérieure bombée ou les petites mains robustes sont caractéristiques de la première période.

## Pietà

### ÉTAIN, ÉGLISE SAINT-MARTIN

Pierre blanche (anc. polychrome); h. 110 cm, l. 70 cm, p. 70 cm.

> Inscription sur la base: LIGIER RICHIER SCULPSIT ANNO DOM MDXXVIII.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.130-135; VAN HEES, 1973, pp.96-100; *Ligier Richier*, 1985, p. 52; BEAULIEU, 1986, p.16; BOURDIEU, 1998, pp. 35-36; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.62-67.

Michèle Beaulieu y reconnaissait deux particularités anatomiques propres aux œuvres de Richier: le bourrelet qui ourle la paupière supérieure des yeux clos et la bouche entrouverte laissant apercevoir les dents. À raison, elle argue que l'on a conclu un peu rapidement, en se basant sur une épitaphe imprécise qui se lisait dans une chapelle du cimetière, que l'œuvre datait de 1528 – datation qui a été reproduite avec le nom de l'artiste sur le nouveau socle de l'œuvre restaurée. La *Pietà* d'Étain semble en effet beaucoup plus aboutie que les statues du *Calvaire* de Génicourt ou celles de Briey. Les traits du visage, les cheveux et la moustache de Jésus sont encore proches de ceux de la *Tête de Christ* du Louvre. Les mèches de cheveux de Jésus sont aussi très semblables à celles de la barbe du bon larron de Bar-le-Duc. Si le rendu des cheveux de Jésus n'est pas très éloigné de celui du saint Jean dans le groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel, le traitement de la barbe formée de bouclettes compactes n'offre pas la subtilité des mèches de la barbe de Nicodème du même groupe. En conclusion, l'œuvre paraît devoir être maintenue dans la première période, mais plutôt dans la seconde moitié de celle-ci. Pour l'analyse de la composition, voir ci-après la *Pietà* du musée de Saint-Mihiel.



## Christ en croix

### GÉNICOURT-SUR-MEUSE, ÉGLISE SAINTE-MARIE-MADELEINE

Bois polychromé; h. 128 cm, l. 129 cm, p. 18 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.74-76.

> Maître de Génicourt (atelier de L. Richier): VAN HEES, 1973, pp.167-170; *Ligier Richier*, 1985, p.47; BEAULIEU, 1986, p.15.

## Saint Jean

Bois polychromé; h. 130 cm, l. 49 cm, p. 41 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.78-80; *Ligier Richier*, 1985, p.48.

> Maître de Pont-à-Mousson (saint Jean): *Ligier Richier*, 1985, p.47; BEAULIEU, 1986, p.15.

> Maître de Génicourt (atelier de L. Richier): VAN HEES, 1973, pp.167-170.

## Vierge

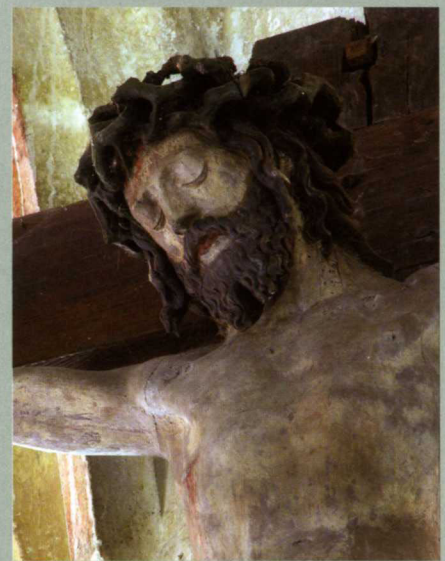
Bois polychromé; h. 130 cm, l. 49 cm, p. 38 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.76-78; *Ligier Richier*, 1985, p.49; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.88-89.

> Maître de Génicourt (atelier de L. Richier): VAN HEES, 1973, pp.167-170; *Ligier Richier*, 1985, p.47; BEAULIEU, 1986, p.15.

Denis situait l'ensemble du *Calvaire* juste après le retable d'Hattonchâtel, Van Hees et d'autres auteurs à sa suite ont retiré tout ou partie de l'ensemble du catalogue de Ligier Richier. Il est vrai que ce groupe accuse diverses faiblesses, principalement dans la raideur des figures et dans la compacité des silhouettes. Mais ces maladresses, que l'on serait tenté d'attribuer à un artiste qui n'a pas encore totalement acquis la maîtrise de l'espace, se voient aussi dans les figures du retable d'Hattonchâtel et dans celles du *Calvaire* de Briey<sup>10</sup>.

10. À Hattonchâtel, les maladresses ne sont pas systématiques, et surtout elles sont moins perceptibles au premier abord car les figures sont groupées en plusieurs plans. À Génicourt, il faut aussi tenir compte d'une polychromie qui rend difficile la lecture des formes, et peut-être aussi de restaurations anciennes.



De nombreux autres indices plastiques permettent de confirmer l'attribution de toutes ces œuvres à un même atelier. Ainsi, le périzonium noué du Christ de Génicourt constitue une variante de celui de Briey. Les traits des visages de ces deux Christ, et même les courtes barbes composées de mèches minces terminées par des crochets, sont très semblables. Des rapprochements entre la Vierge de Génicourt et celle de Briey, particulièrement dans le traitement du voile, ont déjà été proposés de façon tout à fait convaincante. C'est dans la figure de saint Jean que le manque de maîtrise est le plus flagrant, surtout lorsqu'on observe la statue de trois quarts ou de face. Il est probable qu'elle ait été prévue pour être mise de profil, tout comme la Vierge. Le traitement des manches se retrouve à diverses reprises dans la production richérienne. La tête peut être comparée avec celle du saint Jean et de la Madeleine de Briey. Enfin, lorsqu'on observe les œuvres de près, on s'aperçoit que seule la maîtrise spatiale distingue le traitement de la chevelure du saint Jean de Génicourt de celle de l'ange portant la croix à Saint-Mihiel; le vocabulaire ornemental étant identique dans les deux cas.



### *Couvrement de cheminée*

HAN-SUR-MEUSE, MAIRIE

Pierre; l. 200 cm environ.

> L. Richier : DENIS, 1906, pp. 159-160; BOURDIEU, 1998, pp. 44-45.

Étonnant morceau de sculpture composé de plusieurs pierres habilement assemblées. Les piédroits ne sont vraisemblablement pas d'origine. Le couvrement et la corniche qui le surmonte proviendraient de la maison sammielloise de Ligier Richier où dom Calmet l'avait vue<sup>11</sup>. Ce véritable morceau de bravoure se prête fort heureusement à l'analyse stylistique, car il est principalement composé d'une draperie où l'on reconnaît, dans l'usage des plis en pince à bec, les effets locaux en «S». L'artiste a joué sur les effets illusionnistes dans le rendu de la souplesse de la lourde tenture ornée de feuillages gravés en creux et de rubans taillés en relief. Ces rubans constituent une version plus élaborée de ceux de la frise du retable d'Hattonchâtel.

### *Retable de la Passion du Christ (1523)*

HATTONCHÂTEL, ÉGLISE PAROISSIALE

Pierre blanche polychromée; h. 160 cm, l. 260 cm.

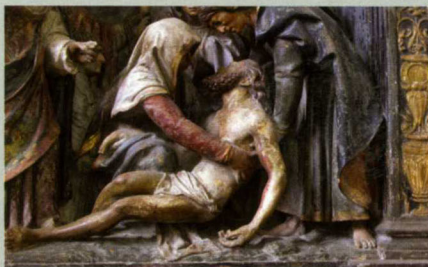
Inscription: XPS. PASSVS. EST. PRO. NOBIS. VOBIS. RELINQVENS. EXEMPLVM. VT. SEQVAMINI. VESTIGIA. EIVS.

Inscription: L'AN 1000 500 23.

> L. Richier : DENIS, 1906, pp. 57-71; PRESSOUYRE, 1984, I, pp. 51-52; BOURDIEU, 1998, pp. 9-11; NOËL et CHONÉ, 2000, pp. 92-97.

> Atelier sammiellois: *Ligier Richier*, 1985, pp. 44-45; BEAULIEU, 1986, pp. 12-13.

> Maître d'Hattonchâtel: VAN HEES, 1973, pp. 188-203.



La diversité des styles des figures et les incohérences de la composition ont incité Michèle Beaulieu à écarter cet ensemble de la production de Ligier Richier et à l'attribuer, au mieux, à un atelier dans lequel l'artiste se serait formé. S'il est vrai que les têtes de Christ présentent des disparités morphologiques, cela ne nous paraît pas être un argument suffisant pour en retirer la paternité à Ligier Richier. En effet, de nombreuses similitudes relient cette œuvre au reste de sa production. Quant aux incohérences de la composition, les figures auraient pu être déplacées, comme c'est fréquemment le cas dans ce type d'œuvre.

L'architecture parfaitement renaissante de ce retable, comme les ornements d'entrelacs, de *tondi*, de tiges végétales en candélabre et même la typographie de l'inscription, témoignent de la pénétration du goût ultramontain en Lorraine dès les années 1520. Ligier Richier s'inscrit donc dans le nouveau style et marque une rupture totale avec le style gothique qu'adopte pourtant encore

11. Dom CALMET, *Bibliothèque lorraine*, Nancy, 1751, col. 823.



le beau retable de Rumilly, en Champagne, ou celui de Lhuître de style gothico-renaissant, tous deux de dix ans plus tardifs! La rupture est totale puisque, outre l'architecture et l'ornement, Richier repense l'occupation de l'espace par les figures. En effet, à la différence de la conception gothique dominée par un espace limité devant lequel le fidèle n'a d'autre choix que de se placer frontalement et à distance, la composition est maintenant ouverte vers l'avant, et la disposition des figures invite le spectateur à se projeter dans l'histoire représentée. La scène la plus aboutie selon cette nouvelle conception est celle de la Déposition. Mais, même là, l'abandon du dispositif d'étagement des figures sur un plan incliné, au profit de leur insertion dans cet espace tridimensionnel plus régulier qu'est le cube, nuit à la lisibilité de la narration dans sa totalité car plusieurs figures du second plan sont presque entièrement masquées. La position en angle droit des pieds de saint Jean ou celle en oblique de la sainte femme placée à gauche guident le regard vers le centre de la composition où la Vierge laisse glisser doucement le corps de son fils descendu de la croix. Les mouvements sont souples et calmes, l'action semble suspendue. Le corps du Sauveur choit lentement vers la terre, tandis que la main y repose déjà. Le pézizonium dénoué qui tombe au sol accroît encore le réalisme de la représentation en train de s'accomplir. Il y a dans la scène du Portement de croix un détail qui renvoie également à la dimension temporelle de la représentation, c'est le geste de Véronique qui contemple l'image du visage de Jésus imprimée sur le voile. L'expression d'étonnement de la jeune femme transparait presque uniquement dans la position des doigts de sa main droite. En tournant la tête vers le ciel, Jésus permet au fidèle de constater la similitude des effigies et ainsi de constater le miracle.

Si Ligier Richier a abandonné le traditionnel étagement des personnages sur un sol pentu, c'est peut-être par désir d'une représentation plus réaliste, plus conforme à la conception albertienne de la représentation et par conséquent



moins théâtrale que dans les œuvres gothiques. Le réalisme de situation est en tout cas évident dans la manière dont l'artiste interprète les trois scènes de la Passion. La gestuelle est expressive, mais sans être forcée; les attitudes sont posées; les sentiments se lisent sur les visages sans que la douleur ou l'animosité ne les rendent grimaçants. L'atmosphère mélancolique et douce qui se dégage n'est pas loin de ce que les Italiens nomment la *morbidezza*. Souvent, les personnages inclinent le buste vers l'avant et, par la gestuelle des bras, créent tout un réseau de relations entre les divers protagonistes<sup>12</sup>. Ce réseau conçu dans l'espace tridimensionnel est renforcé par la présence de personnages qui s'inclinent transversalement par rapport aux plans de la composition.

L'état de surface de l'œuvre exclut une lecture très fine de l'anatomie, mais on peut néanmoins observer certaines caractéristiques propres à la manière de Richier qui se retrouveront dans les œuvres ultérieures. Les visages sont petits et relativement compacts. Le sillon nasolabial est fortement marqué, la bouche est petite, souvent entrouverte, la lèvre supérieure est bombée, les commissures sont marquées, la lèvre inférieure est souvent rectiligne. La portion orbitaire de la paupière supérieure est parfois débordante, mais surtout l'arcade sourcilière s'infléchit fréquemment; on dira qu'elle est retroussée. La paupière supérieure est presque toujours fortement couturée. Le traitement des cheveux et barbes est sujet à un grand nombre de variations, mais l'agencement et le rythme répondent à des caractéristiques communes.

12. Cette manière de disposer les figures dans un espace qui prend une réelle profondeur rappelle les recherches menées dans le milieu bruxellois de la sculpture de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècles, particulièrement dans l'atelier des Borman.

Les mèches de cheveux et des barbes sont souvent épaisses, disposées côte à côte, légèrement ondulées et effilées, formant soit de longs « S », soit mais plus rarement de longs « C ». La crinière des chevaux répond à la même conception que celle des cheveux en « C ». La représentation du corps dénudé du Christ ne témoigne pas d'une recherche anatomique très poussée. L'artiste s'est plutôt attaché à rendre la souplesse et la grâce plutôt que le détail des muscles.

La fermeté des draperies contribue certainement à écarter tout risque de mièvrerie de la gestuelle. La gamme de rendu des étoffes est variée et s'échelonne de la plus fine à la plus épaisse. Cependant, même lorsqu'elle est souple, l'étoffe n'est jamais mouillée; elle suggère donc les formes générales du corps sans en rendre les détails<sup>13</sup>. L'analyse des fichus, des bonnets, du voile de Véronique ou des périzoniums fait songer à des tissus souples qui auraient été empesés. Ainsi, l'ondulation en zigzag du périzonium dénoué du Christ de la Déposition ou cette manière caractéristique d'évaser l'étoffe posée sur la tête en faisant osciller légèrement la rive de la pièce de tissu, comme un calice de fleur, sont récurrents dans la production richérienne. Même bouffantes, les manches sont traitées suivant une structure identique qui perdurera dans le reste de l'œuvre de l'artiste: l'étoffe resserrée forme quelques plis à la hauteur du coude et s'amasse autour du poignet, le rythme qui en résulte marque clairement les articulations du corps. Bien que connaissant de très nombreuses variations dans la modulation, la structure des plis est commune, puisque Richier utilise de manière systématique le pli en pince à bec ou « Y ». En les disposant tête-bêche, l'artiste obtient une puissante structuration en zigzag; en réduisant l'une des branches, il produit des sortes de déliés<sup>14</sup>; en supprimant presque totalement le fût, il transforme le pli en « C »<sup>15</sup>. Le court périzonium du Christ en croix est formé de deux parties traitées de manière distincte. L'étoffe serrée nouée autour des hanches est animée principalement de minces et longs plis en pince à bec, tandis que le froissement du pan de tissu soulevé par le vent est obtenu au moyen de quelques plis très amples. Les nœuds, rubans, lacets ou autres accessoires, qui entravent, resserrent, tordent les étoffes, contribuent à accentuer l'impression de fermeté de celles-ci. Enfin, en plus du réalisme de situation, l'artiste ajoute encore un réalisme des détails tel qu'on peut le voir dans les ornements comme les harnachements des chevaux, les accessoires vestimentaires ou les armes.

La polychromie telle qu'elle se présente actuellement n'est de toute évidence pas originale. Il est probable qu'une étude matérielle de l'œuvre, tant du support que des couches de finition, apporterait des informations sur les transformations que celle-ci a subies au cours de son histoire. Des têtes détachées de leur tronc ont été recollées, des lacunes complétées et remodelées, des reliefs sont fortement empâtés. Il convient donc d'être prudent dans l'interprétation des formes.

### *Christ en croix*

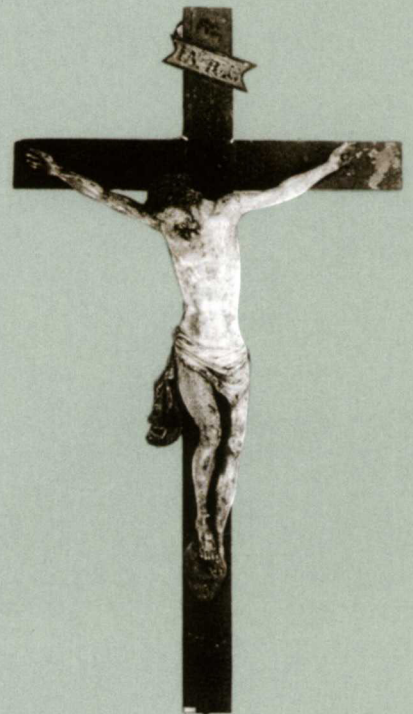
NANCY, CHÂTEAU DE MONTAIGU

Bois polychromé; h. 63 cm, l. 55 cm, p. 17 cm (corpus).

> Ligier Richier: SALIN, 1936, pp.137-139; SALIN, 1936, pp.257-263.

> Atelier sammiellois: *Ligier Richier*, 1985, p.61; BEAULIEU, 1986, pp.12-13.

L'œuvre a été découverte en 1922 chez un brocanteur de Nancy, elle proviendrait d'un couvent de la ville. Michèle Beaulieu y voit une interprétation, par un bon artiste de l'atelier sammiellois, de la figure centrale du retable de la chapelle des Princes dont les dimensions devaient être proches. N'ayant pu étudier l'œuvre *in situ*, nous avons été contraint de l'analyser sur d'anciennes photographies. Cependant, l'anatomie du corps et de la tête comme le traitement du drapé semblent conformes à la production de l'artiste. On rapprochera notamment la tête de celle du grand Christ de la cathédrale de Nancy.



13. L'empâtement des reliefs affecte probablement notre perception du relief.

14. Voir entre autres la sainte femme soutenant la Vierge dans la scène de la Crucifixion.

15. Voir entre autres la sainte femme tendant les mains jointes à gauche dans la scène de la Crucifixion.



### *Christ en croix*

NANCY, CATHÉDRALE

Bois polychromé; h. 195 cm.

- > L. Richier : DENIS, 1906, pp.144-156; NOËL et CHONÉ, 2000, pp. 90-91.
- > Production des années 1600 : BEAULIEU, 1986, pp.15-16.
- > Descendant de L. Richier : *Ligier Richier*, 1985, p. 66.
- > Atelier de L. Richier : SALIN, 1936, p.260.
- > Maître de Génicourt (atelier de L. Richier) : VAN HEES, 1973, pp.179-182.

Tout en reconnaissant les qualités de l'œuvre, Michèle Beaulieu n'y voit aucun rapport avec l'art de Richier et préfère la dater de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Étonnante conclusion à propos d'une œuvre qui peut facilement être mise en relation avec plusieurs autres créations du maître. Le traitement si particulier de la tête est de la même venue que deux têtes provenant de la chapelle des Princes de l'ancienne collégiale Saint-Maxe à Bar-le-Duc (vers 1548-1554). Il s'agit de la *Tête de Christ* de la bibliothèque de la Société d'histoire du protestantisme à Paris et de la *Tête de saint Jérôme* au Louvre, pour lesquelles on comparera les arcades sourcilières très saillantes se déployant en accolade, le long nez, les joues creuses, la bouche entrouverte également en accolade et le traitement de la barbe bifide des Christ, formée de mèches ondulantes, aplaties et effilées aux extrémités. La proéminence et la forme en accolade des arcades sourcilières se voient aussi dans les deux figures du gisant de Philippe de Gueldre, daté vers 1547-1548, et constitue la principale caractéristique permettant de discerner la seconde période. La sécheresse du drapé du périzonium est due aux minces plis en pince à bec de la partie enroulée autour des hanches et d'amples plis du même type pour les pans qui en émergent. Le froissement de ces pans et surtout du drapé volant, traités à la manière de feuilles métalliques, est plus proche des périzoniums des figures du *Calvaire* de Bar-le-Duc que de ceux de Briey, ces derniers offrant en effet un peu plus de moelleux. L'agencement de petits groupes de plis en pince à bec, dont les parties saillantes forment de larges «S», se retrouve dans des œuvres appartenant aux trois périodes. On peut encore rapprocher la tête du Christ de Nancy de celle du gisant de René de Beauvau, tout en tenant compte des adaptations dues aux nécessités iconographiques. On constate aussi dans ces deux œuvres une tendance au durcissement des formes du drapé. Celle-ci semble être passagère, car l'œuvre ultime, la *Mise au sépulcre*, témoigne d'un retour à la souplesse et au moelleux.



### *Monument funéraire de la duchesse Philippe de Gueldre († 1547)*

NANCY, MUSÉE LORRAIN

Pierre encaustiquée et teintée; h. 36 cm, l. 187 cm.

- > L. Richier : DENIS, 1906, pp.172-181; VAN HEES, 1973, pp.129-132; *Ligier Richier*, 1985, pp.68-69; BEAULIEU, 1986, p.19; BOURDIEU, 1998, pp.40-42; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.98-101; CORDELLIER, 2005, p.369.

Veuve en 1508 de René II de Lorraine, Philippe de Gueldre entra en 1519 chez les clarisses à Pont-à-Mousson, où elle mourut en 1547, âgée de quatre-vingt-cinq ans. Les archives ont révélé deux mentions de paiement en rapport avec le monument funéraire : la première, du 28 août 1547, a trait à l'établissement du caveau et aux frais de la première cérémonie funèbre ; la seconde, du 26 novembre 1548, doit concerner la statue, mais il n'est fait aucune mention du sculpteur<sup>16</sup>. Dominique Cordellier avance que ce monument aurait pu bénéficier des largesses des Guise au même moment que le tombeau de Joinville, dont l'attribution à Ligier Richier n'est pas retenue.

Dans son costume de clarisse, la duchesse a la tête posée sur un coussin, tournée légèrement de côté. Le visage ridé est d'une expressivité extraordinaire. L'artiste a établi une gradation dans la disposition et la saillie des nombreuses rides qui couvrent le visage. Par exemple, le crescendo partant de chaque couture des paupières supérieures vers les arcades sourcilières fortement arquées en

16. Ces documents sont publiés par P.DENIS.



accolade; ou encore les plis serrés de la guimpe, sous le menton, qui font écho aux rides du front. La présence d'une fossette au menton pourrait indiquer qu'il s'agit d'un portrait réalisé à partir d'un masque funéraire, car cette particularité anatomique est rare chez Ligier Richier. La bouche aux minces lèvres serrées reflète en tout cas le caractère décidé de la défunte. Le visage de la petite religieuse qui tient la couronne aux pieds de la gisante exprime la douleur devant la mort, les pupilles formées par des cupules et la bouche entrouverte marquant l'effroi devant la mort. Profondément caché sous le voile, ce visage contraste par sa jeunesse avec celui de la duchesse. Cependant, au-delà de l'âge, ces visages ne sont pas très différents. On notera, ici aussi, la profonde échancrure à la rencontre des arcades sourcilières en accolade, au-dessus du nez. L'épaisse étoffe des robes de bure, comme celle plus fine de la guimpe, est traitée avec onctuosité. Le réseau dentritique des nombreux plis en pince à bec qui animent la surface de l'étoffe renforce l'expressivité de la physionomie de la défunte. On sait que Philippe de Gueldre s'était éteinte en odeur de sainteté et que son tombeau faisait l'objet d'une vénération particulière. Lorsque l'on compare la différence de style entre cette gisante et ceux du monument de René de Beauvau et de son épouse, il n'est pas invraisemblable d'avancer que l'expressivité affirmée de l'effigie de la « reine de Sicile » soit précisément à mettre en relation avec l'évocation d'une vie exemplaire.

### *Monument funéraire de René de Beauvau († 1549) et de Claude de Baudoche († 1541)*

NANCY, MUSÉE LORRAIN

Pierre calcaire; l. 178 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp.181-185; VAN HEES, 1973, pp.132-135; Ligier Richier, 1985, pp.70-71; BOURDIEU, 1998, pp.42-43; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.102-103.

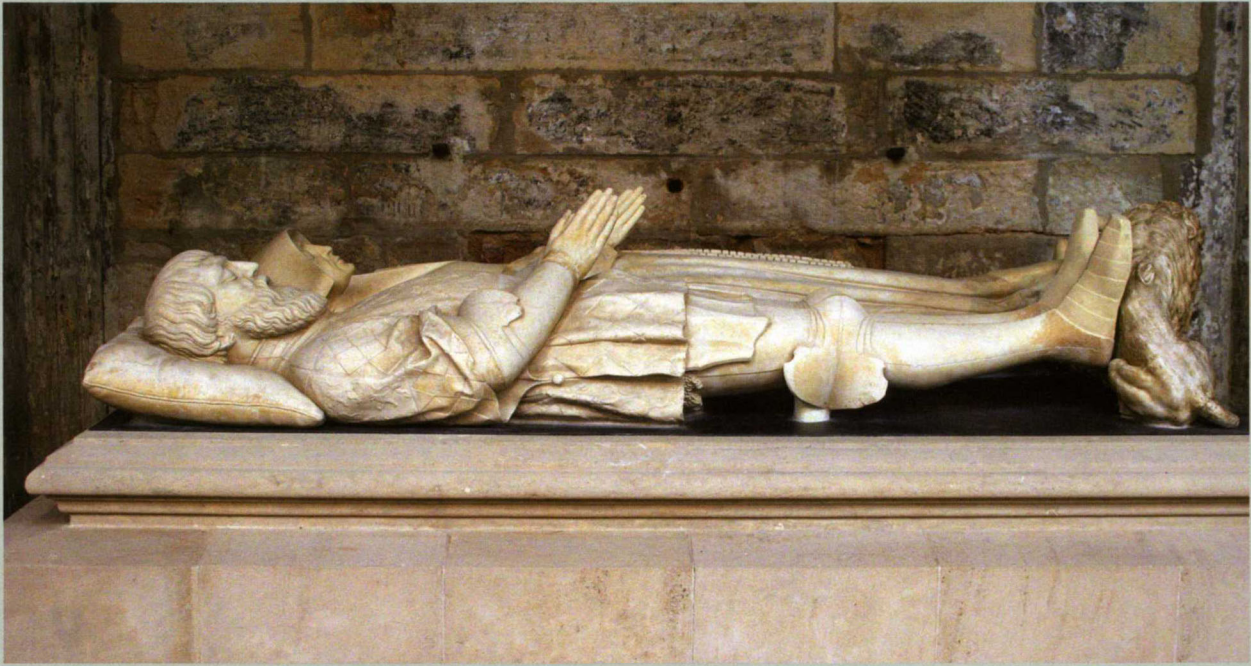
Michèle Beaulieu trouve que les figures sont traditionalistes et ne voit aucune relation entre l'art de Ligier Richier et ces deux gisants «à la fois lourds et placides, exempts de la tension et de la dynamique qui caractérisent certains personnages dus à son ciseau comme de l'académisme qui en marque d'autres»<sup>17</sup>. Il est vrai qu'au premier abord, l'œuvre paraît fort conventionnelle et l'on ne sait où Louis-Michel Gohel<sup>18</sup> a trouvé que le traitement foncièrement réaliste des visages équivalait à une signature... Disons-le d'emblée, de nombreux indices morphologiques plaident en faveur de l'art de Ligier Richier, mais le traitement semble plus sec, surtout dans la figure de Claude de Baudoche. Cette impression est probablement due, au moins en partie, à l'état de surface usé et sali du monument funéraire.

La composition s'inscrit dans la tradition, puisque les défunts sont étendus côte à côte, les yeux clos et les mains jointes. À leurs pieds, un lion et un chien, animaux symbolisant la force et la fidélité, présentent les armoiries. C'est



17. BEAULIEU, 1986, p.19.

18. Ligier Richier, 1985.



précisément dans ces animaux que le traitement des formes est le plus libre. Le modelé souple et nerveux des corps et surtout la manière de traiter la crinière du lion attestent les qualités réelles de l'artiste, qui paraît comparativement avoir été contraint pour les figures des gisants. Les mèches de poils du lion présentent une particularité morphologique commune à une série de sculptures de Ligier Richier. À leur racine, les mèches sont larges, aplaties, bien espacées et ordonnées avec une certaine régularité. Elles se déploient en méandres de faible amplitude et leur saillie s'accroît en même temps que leur section se carène, voire s'arrondit et s'effile. On trouve ces caractéristiques particulières dans la *Tête de Christ* en bois du Louvre ou encore dans celle du saint Jean de la *Pâmoison de la Vierge* de Saint-Mihiel. Quant aux mèches de cheveux bien ordonnées de René de Beauvau, avec leur dessin sinueux et leur extrémité en « C », elles sont à comparer avec celles de la crinière des chevaux du retable d'Hattonchâtel. Pour les mèches de la barbe, c'est avec les mèches de la chevelure du saint Jean du même retable qu'il faut établir la comparaison.

Le traitement des yeux et des arcades sourcilières atteste cependant une production plus tardive pour le monument funéraire. On a généralement situé cette œuvre après 1549, date du décès de René de Beauvau. Par son caractère plus expressif, l'œuvre se situe dans la seconde période de l'artiste, où il faut aussi placer les travaux pour la chapelle des Princes de l'ancienne collégiale Saint-Maxe de Bar-le-Duc (vers 1548-1554), de même que le *Christ* de la cathédrale de Nancy, ce dernier étant caractérisé par une expression plus sèche du drapé. Des séquences de plis en pince à bec animent les manches de la robe de Claude de Baudoche. Dans le bas du vêtement, les longs plis côtelés structurant l'étoffe se brisent sur les pieds. Quelques-uns de ces plis se transforment en plis tuyautés, voire en cônes, et sont fort semblables à ceux que l'on trouve dans le groupe en bois, plus tardif, de la *Pâmoison de la Vierge* de Saint-Mihiel. À l'exception du tabard armorié, seule partie souple susceptible d'être animée par des plis, la représentation du défunt en armure n'offrirait aucune possibilité de drapé. En relevant et en retournant l'étoffe autour des coudes, l'artiste fait montre de sa dextérité à traiter le dessin des ornements héraldiques (fuselé et lion) en situation complexe, en même temps qu'il évite la raideur inhérente à ce type de représentation. La différenciation des yeux du défunt et de la défunte constitue un argument en faveur de l'individualisation des portraits.

## *Paire d'anges volants*

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

Pierre blanche avec traces de polychromie; h. 31,3 cm, l. 22,3 cm, p. 13,8 cm; h. 37,3 cm, l. 26,8 cm, p. 12,5 cm.

Inv. n° MI 35 et MI 36 (RF 41 et RF 42).

> Atelier de L. Richier: cat. 1873, n° 91 bis et 91 ter; cat. 1922, n° 334 et 335; GABORIT, 1998, 2, p. 567.

> Anonyme, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle: BEAULIEU, 1978, n° 15 et 16, p. 24; Ligier Richier, 1985, p. 80.

Fragments présumés du décor de la chapelle des Princes de la collégiale Saint-Maxe à Bar-le-Duc. La chapelle désaffectée fut vendue par décret du 2 août 1792. Les statuettes sont passées par la collection Oudet, conservateur du musée de Bar-le-Duc, puis sont entrées au Louvre le 22 août 1855.

Malgré leur état, ces anges présentent encore de très beaux morceaux et rien ne s'oppose vraiment à une attribution à Ligier Richier. Les ailes et les plis de l'échancrure de la robe de l'ange sur la jambe gauche peuvent être comparés aux parties correspondantes sur l'ange à la Croix du groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel. Les visages plus juvéniles des anges de Paris répondent aussi à un autre type iconographique. Les chevelures formées de longues mèches ondulées et disposées côte à côte rappellent les cheveux du Christ de la cathédrale de Nancy, tandis que la modulation des plis en bourrelets pourrait annoncer les drapés des figures de Saint-Mihiel.



## *Enfant Jésus couché*

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

Pierre autrefois patinée à la cire; h. 38 cm, l. 25 cm, p. 29 cm.

Inv. n° ML 147.

> L. Richier: cat. 1855-1856-1873, n° 91; cat. 1897, n° 271; DENIS, 1906, pp. 134-136; MAXE-WERLY, 1916, pp. 195-202; cat. 1922, n° 464; VAN HEES, 1973, pp. 137-140; BEAULIEU, 1978, n° 254, pp. 162-163; Ligier Richier, 1985, pp. 74-75; GABORIT, 1998, 2, p. 566; BOURDIEU, 1998, p. 40.

Il s'agit d'un fragment présumé d'un groupe de la *Nativité* ornant la chapelle des Princes de la collégiale Saint-Maxe à Bar-le-Duc, attesté le 5 septembre 1791. La chapelle désaffectée fut vendue par décret du 2 août 1792. Acquis par le Louvre en 1852 de monsieur Pilotet, habitant de Poitiers, qui le disait provenir du château de Ligny (Meuse). Un moulage en plâtre est déposé au musée de Saint-Mihiel.



Dans l'article « Richier » de sa *Bibliothèque lorraine*, dom Calmet mentionne à la chapelle des Princes de l'église Saint-Maxe « plusieurs sculptures de sa façon, entre autres la *Crèche de Notre Seigneur* qui a servi de modèle à celle qui se voit au Val-de-Grâce à Paris ».

## *Tête de Christ*

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

Bois de noyer polychromé; h. 30 cm, l. 28 cm, p. 24 cm.

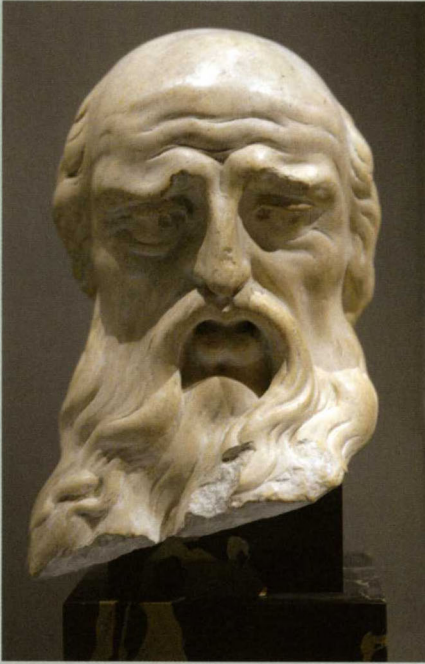
Inv. n° RF 1956.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 111-113; cat. 1933, n° 1623; VAN HEES, 1973, pp. 111-112; BEAULIEU, 1978, n° 251, pp. 160-162; Ligier Richier, 1985, pp. 60-61; BEAULIEU, 1986, p. 9; GABORIT, 1998, 2, p. 566; BEAULIEU, 1986, p. 9.

Généralement considéré comme le fragment d'un groupe de la *Crucifixion* provenant de l'église abbatiale de Saint-Mihiel. Dom Calmet et dom de L'Isle virent ce Christ déposé au réfectoire de l'abbaye après 1720. D'après une tradition sammielloise, la sculpture aurait été brûlée en place publique en 1793. La tête aurait été recueillie par une vieille femme. Attestée dans la collection Ducque, avocat à Strasbourg. Acquis par le Louvre de monsieur Journet, héritier de Ducque, en 1928. Des analyses matérielles ont confirmé que la tête avait été séparée du corps par sciage et qu'il subsistait des traces de brûlures<sup>19</sup>.



19. Voir le chapitre que Juliette LÉVY consacre à cette *Tête de Christ*, dans le présent volume.



Si l'on considère, comme ce fut le cas jusqu'ici, que cette *Tête de Christ* appartenait effectivement au groupe vu par le marchand Chatourup en août 1532, cela signifie que Ligier Richier avait déjà atteint une belle maîtrise artistique peu d'années après le retable d'Hattonchâtel.

À la différence du groupe de la *Pâmoison de la Vierge* conservé dans l'ancienne église abbatiale de Saint-Mihiel, que l'on a longtemps cru être de même provenance, cette belle tête en bois présente les caractéristiques morphologiques de la première période de l'artiste. Le traitement caréné des mèches de cheveux ou le profil aplati des mèches de la barbe peuvent être soulignés ici. Les traits du visage sont très semblables à ceux du Christ de la *Pietà* d'Étain.

### *Tête de saint Jérôme*

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

Pierre encaustiquée; h. 14 cm, l. 8 cm, p. 9,5 cm.  
Inv. n° RF 1990.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 133-134; cat. 1933, n° 1624; VAN HEES, 1973, pp. 137-140; BEAULIEU, 1978, n° 252, p. 162; *Ligier Richier*, 1985, pp. 72-73; GABORIT, 1998, 2, p. 567; BOURDIEU, 1998, p. 40.

Il s'agit d'un fragment présumé d'une des statuette des Pères de l'Église qui étaient placées sur la corniche du pourtour de la chapelle des Princes de la collégiale Saint-Maxe à Bar-le-Duc. La chapelle désaffectée fut vendue par décret du 2 août 1792. L'adjudication du 5 novembre 1792 ne comprend pas les sculptures de Richier alors déposées dans un local provisoire. Après avoir été acquise par le chanoine Trancart, de Bar-le-Duc, la tête est passée dans la collection de la veuve Brincourt, son héritière, à Nancy, où elle est attestée en 1911. Acquisée par le Louvre en 1929.

Tout comme pour la *Tête de Christ* conservée à la Société de l'histoire du protestantisme français, le traitement très expressif des arcades sourcilières en accolade très saillante de cette petite tête est tout à fait caractéristique de la deuxième période. La manière de dégager les mèches de cheveux peut être rapprochée du *Décharné* de Bar-le-Duc.

### *Tête de Christ*

PARIS, SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DU PROTESTANTISME FRANÇAIS

Pierre calcaire patinée avec un mélange d'huile et de cire; h. 15 cm, l. 14 cm, p. 13 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 129-133; VAN HEES, 1973, pp. 137-140; *Ligier Richier*, 1985, p. 58; BEAULIEU, 1986, pp. 9-10; BOURDIEU, 1998, p. 40.

D'après Durival, dans sa *Description de la Lorraine et du Barrois* (Nancy, 1779, t. 2, p. 334), le Christ auquel appartenait cette tête faisait partie d'un *Calvaire* placé au-dessus d'un retable en pierre représentant l'Annonciation dans la chapelle des Princes à la collégiale Saint-Maxe de Bar-le-Duc. Désaffectée en août 1792, l'église fut vendue et démolie. Les sculptures auraient dû être préservées pour « être réutilisées plus tard », mais ce ne fut pas le cas et seuls cette tête et les fragments du Louvre semblent avoir survécu. Le seul fragment conservé du retable est la signature de l'artiste, conservée au Musée barrois.

De la même venue que la *Tête de saint Jérôme* du Louvre. On observera le traitement très expressif des arcades sourcilières en accolade très saillante de cette petite tête, qui constitue la principale caractéristique morphologique de la deuxième période.

### *Groupe de la Pâmoison de la Vierge avec saint Jean*

SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-MICHEL

Bois de noyer décapé; h. 168 cm, l. 92 cm.

> L. Richier: DENIS, 1906, pp. 149-156; VAN HEES, 1973, pp. 107-110; *Ligier Richier*, 1985, p. 55; BEAULIEU, 1986, p. 9; BOURDIEU, 1998, pp. 20-23; NOËL et CHONÉ, 2000, pp. 22-25.

On a toujours considéré que ce groupe avait été sculpté pour le même *Calvaire* que la *Tête de Christ* du Louvre. C'est celui-ci que Chatourup aurait vu en 1532



à l'abbaye de Saint-Mihiel et qu'il décrit dans son journal de voyage : « Un crucifix accompagné de la Sainte Vierge de Pitié soutenue par saint Jean, de saint Longin, de Marie-Madeleine, des quatre Anges qui tenaient chacun un calice pour recevoir le sang du Sauveur ». Si la *Tête de Christ* du Louvre appartient stylistiquement incontestablement à la première période, le groupe de la *Pâmoison de la Vierge* est plus évolué dans le traitement des formes et devrait de ce fait être rattaché à la troisième période. Déjà, en 1985, Louis-Michel Gohel s'étonnait des écarts stylistiques existant entre ces deux sculptures, pourtant réputées provenir d'un même ensemble. L'analyse morphologique montre que le niveau de raffinement que l'on peut observer dans ce groupe se classe aux côtés du groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel. Les différences s'observent dans la composition très spatiale, dans l'anatomie et le drapé.

Si nous comparons le groupe de la *Pâmoison* avec la *Pietà* d'Étain, une des meilleures œuvres de la première période, nous observons un allongement des proportions des corps. Les visages aussi se sont allongés. La lèvre supérieure qui était bombée est à présent déprimée, la bouche s'est élargie. Le traitement des cheveux s'est modifié également : les mèches ont tendance à s'arrondir dès leur racine, au sommet du crâne, et surtout l'artiste recherche plus de variation dans la disposition et les proportions. C'est ce qui lui permet d'obtenir des effets rythmiques parfois très subtils, notamment lorsqu'il met en place des crescendos, par exemple dans la mèche la plus courte tombant sur le front de saint Jean. Ces effets se voient communément dans le groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel, alors qu'ils étaient totalement absents dans les œuvres de la première période. De grands changements se sont également produits dans la conception et le rendu du drapé. Les nuances apportées dans la différenciation des étoffes de nature différente n'ont d'équivalents que dans le groupe de la *Passion* de Saint-Mihiel. Même dépourvu de sa polychromie, le groupe de la *Pâmoison* reste parfaitement lisible du point de vue vestimentaire. Le type de plis ou les formules employées (entre autres : manche, voile en forme de corolle, nœuds) n'ont pas changé, mais leur rendu a atteint une maîtrise inégalée jusque-là.

### *Groupe de la Passion*

SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE

Pierre blanche de Meuse; dim. moyennes : h. 180 cm.

> L. Richier : DENIS, 1906, pp.199-276; FORSYTH, 1970, pp.160-162; VAN HEES, 1973, pp.140-155; PRESSOUYRE, 1984, p.52; Ligier Richier, 1985, pp.76-79; BEAULIEU, 1986, pp.10-13; BOURDIEU, 1998, pp.23-35; NOËL et CHONÉ, 2000, pp.28-59.

Chef-d'œuvre célèbre de l'artiste, composé de treize figures un peu plus grandes que nature, habituellement daté entre l'achèvement de la chapelle des Princes (1554) et l'installation de l'artiste à Genève, vers 1564. La présence de personnages étrangers à la scène de la Mise au tombeau pourrait s'expliquer par un vaste programme initial comprenant diverses scènes de la Passion dont la réalisation aurait été interrompue par l'exil de Ligier Richier à Genève. Avec le groupe de la *Pâmoison de la Vierge*, ce groupe représente la totalité de la production de la troisième période de l'artiste.

Bien que fragmentaire et partiellement mutilé, cet ensemble sculpté constitue incontestablement le sommet de l'art de Ligier Richier. La maîtrise dans le traitement des figures témoigne à la fois de l'évolution technique de l'artiste et aussi d'une maturité nouvelle accompagnée d'un retour à la sérénité. De toute évidence, la chapelle dans laquelle les personnages sculptés ont été disposés est trop exigüe pour les recevoir. Les analyses matérielles réalisées lors de la récente restauration ont montré que plusieurs bases ont été adaptées pour pouvoir installer les statues aussi près les unes des autres. Lorsqu'elles furent retirées de la chapelle durant la restauration, on put aisément apprécier la qualité des postures des figures et la maîtrise du sculpteur dans l'occupation de l'espace. Les attitudes souples, suspendues dans un équilibre subtil, sont reçues par le spectateur comme une vision surnaturelle dont la crédibilité est accrue par le traitement réaliste des corps, des vêtements et des accessoires. De plus,





prises individuellement, l'expression des visages et la gestuelle induisent le sentiment de compassion chez le fidèle. Malheureusement, l'incomplétude de la scène et l'entassement des figures font que l'on ne pourra jamais mesurer l'effet d'ensemble voulu par l'artiste. En comparant les figurines du retable d'Hattonchâtel et les statues de la chapelle de Saint-Mihiel, on peut mesurer l'ampleur du chemin parcouru d'un bout à l'autre de la carrière de ce grand artiste que fut Ligier Richier. Dès le départ, son art se caractérise par certains types de visages, un assortiment de formules de drapés, une prédilection pour l'ornement et un goût prononcé pour le réalisme. Relevons seulement ici une comparaison exemplative de la communauté d'esprit qui existe entre les deux ensembles : le corps de Jésus qui choit doucement des bras de la Vierge et de saint Jean à Hattonchâtel face à la translation du corps du Christ de Saint-Mihiel. Manifestement, les moyens ont considérablement évolué, mais ils ne font que traduire plus justement et avec plus de force persuasive les intentions initiales de l'artiste.

### *Pietà*

SAINT-MIHIEL, MUSÉE DE SAINT-MIHIEL

Moulage en plâtre; h. 35 cm, l. 43 cm, p. 27 cm.

> L. Richier : DENIS, 1906, pp.102-103; *Ligier Richier*, 1985, pp.52-53; BEAULIEU, 1986, p.17; BOURDIEU, 1998, pp.36-37.

Il s'agit d'un moulage, exécuté par Pierson, statuaire à Vaucouleurs, d'une petite *Pietà* en terre cuite autrefois conservée au presbytère de Clermont-en-Argonne. Michèle Beaulieu estime que l'œuvre originale devait être une réduction assez libre d'une œuvre de Ligier Richier.

Denis y avait lu la date de 1530 suivie de deux initiales indéchiffrables.

L'œuvre est problématique. Faut-il y voir le moulage d'un modèle pour la *Pietà* d'Étain ou une adaptation en réduction à partir de celle-ci ? Quel intérêt aurait eu un artiste de créer une variante de la composition d'Étain tout en gardant les caractéristiques du style de Richier ? Lorsque un sculpteur de talent reprend une



composition, il se l'approprié en lui imprimant son style et non en imitant celui d'un autre artiste. L'analyse comparative des deux œuvres plaide plutôt en faveur de la première hypothèse, car les principales différences montrent que la composition a été mûrie dans le sens d'une meilleure lisibilité et d'une plus grande intimité entre les protagonistes. Dans ce que nous considérerons donc comme la première version, celle du musée, la mort s'est déjà pleinement emparée du Christ dont le corps s'affaisse et s'éloigne de la Vierge, au visage presque entièrement caché sous le voile. Dans la version d'Étain, la Vierge parvient encore à garder son fils près d'elle, car celui-ci semble seulement endormi. Outre la différence de position du torse du Christ, on notera tout particulièrement le changement dans la manière dont Marie retient le bras de son fils. L'orientation du buste de la Vierge rend aussi plus visible l'expression de sa douleur de mère.

## Sélection d'œuvres rejetées

### *Christ en croix*

#### BAR-LE-DUC, ÉGLISE NOTRE-DAME

Bois ; h. 200 cm, l. 198 cm.  
XVI<sup>e</sup> siècle.

> L. Richier : DENIS, 1906, pp. 111-117 ; VAN HEES, 1973, pp. 106-107 ; *Ligier Richier*, 1985, pp. 50-51 ; BEAULIEU, 1986, p. 9 ; BOURDIEU, 1998, p. 12.

Étrangement, Horst Van Hees et Michèle Beaulieu considèrent qu'il s'agit du *Christ de Calvaire* que Chatourup aurait vu à l'église Notre-Dame de Bar-le-Duc en 1532. S'il est vrai que ce Christ date bien du XVI<sup>e</sup> siècle et qu'il est probablement plus tardif que celui qui est placé à l'autel du chœur, la musculature très stylisée, les veines saillantes, le drapé du périzonium, le traitement des cheveux et de la barbe ne s'insèrent pourtant pas dans la production richérienne.

### *Christ portant la croix*

#### PONT-À-MOUSSON, ÉGLISE SAINT-LAURENT

Bois polychromé.

> L. Richier : DENIS, 1906, pp. 142-144 ; BEAULIEU, 1986, p. 15.  
> Maître de Pont-à-Mousson : SIMONIN, 1972, p. 160 ; VAN HEES, 1973, pp. 183-187.

Cette œuvre doit être attribuée à un autre maître que Ligier Richier. Talentueux et d'une sensibilité différente, ce sculpteur paraît avoir été très influencé par la sculpture champenoise. Toute une série d'œuvres pouvant être rassemblées autour de ce *Christ* en bois, il convient donc de maintenir l'appellation conventionnelle de « maître de Pont-à-Mousson ».

#### BIBLIOGRAPHIE

- Michèle BEAULIEU, « Ligier Richier (vers 1500-1567). Chronologie et attributions », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1986, p. 7-23.  
Catherine BOURDIEU, *Ligier Richier, sculpteur lorrain*, Paris, 1998.  
Dom Augustin CALMET, *Bibliothèque lorraine ou Vie des hommes illustres de la Lorraine*, Nancy, 1751.  
Paulette CHONÉ, « Ligier Richier, du "tailleur d'image" au sculpteur », in Bernard NOËL et Paulette CHONÉ, *Ligier Richier. La Mise au tombeau de Saint-Mihiel*, Metz, Serge Domini, 1999, p. 52-63.  
Dominique CORDELLIER, *Primate. Maître de Fontainebleau*, Paris, 2005.  
Paul DENIS, *Le Maître de Saint-Mihiel. Recherches sur la vie et l'œuvre de Ligier Richier*, Nancy, 1906.  
W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, 1970.  
Jean-René GABORIT (sous la dir. de), *Sculpture française. II - Renaissance et Temps modernes, vol. 2: Goujon-Warin et anonymes*, Paris, 1998.  
Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle (catalogue de l'exposition du musée de Bar-le-Duc, 11 octobre - 31 décembre 1985), Bar-le-Duc, 1985.  
Léon MAXE-WERLY, « L'Enfant à la crèche », in *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, n° 27-28, 1915-1916, p. 195-202.  
Bernard NOËL et Paulette CHONÉ, *Ligier Richier*, Thionville, 2000.  
Sylvia PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Rome, 1984.  
Édouard SALIN, *Une maison française. Montaigu en Lorraine, 1625-1757-1936*, Paris, 1936.  
-, « Deux sculptures lorraines du XVI<sup>e</sup> siècle. L'une de la main, l'autre de l'atelier de Ligier Richier », in *Gazette des beaux-arts*, n° 78, 1936, p. 257-263.  
Pierre SIMONIN, « Un imagier lorrain contemporain de Ligier Richier », in *Le Pays lorrain*, n° 52, 1972, p. 157-177, et n° 53, 1972, p. 17-41.  
Horst VAN HEES, *Die lothringische Skulptur des 16. Jahrhunderts*, Sarrebruck, 1973.