

*Relief de retable de la Déposition de croix,
Puisseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre
(cliché Richard Schuler).*



À LA RECHERCHE DES RETABLES BEAUVAISIENS DU DÉBUT DU XVI^E SIÈCLE : SUR LA PISTE D'UN RETABLE DE LA PASSION DÉMEMBRÉ, DE PUISEUX-EN-BRAY À NEW YORK

DAMIEN BERNÉ*

Dans le troisième quart du XVI^e siècle, Beauvais s'affirme comme l'un des principaux foyers de création de retables sculptés en bois polychromé au nord de la Loire. Son identité artistique et son savoir-faire peuvent encore se mesurer aujourd'hui à l'examen de huit retables conservés, œuvre de sculpteurs et de peintres actifs dans le Beauvaisis durant cette période tels que Nicolas Leprince, Thomas Le Pot ou Nicolas Nüart.....

* Conservateur chargé des sculptures médiévales au musée de Cluny - musée national du Moyen Âge

1 - Sophie Guillot de Suduiraut, « Les retables français de la fin du Moyen Âge et leurs modèles des anciens Pays-Bas : quelques exemples en Picardie, Champagne et Normandie », *L'Europe des retables*, actes du colloque du Mans, 13-16 oct. 2004, vol. 1 : XV^e-XVI^e siècles, *Art sacré. Cahiers de rencontre avec le patrimoine religieux*, 24, 2007, p. 108-139. – Richard Schuler, « Sur quelques retables à reliefs polychromes du XVI^e siècle du Beauvaisis », *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, 41, 2018, p. 72-91.

2 - Il s'agit des retables d'Agnetz, Bracheux (aujourd'hui dans la cathédrale de Beauvais), Bury, Labosse, Essuilles, Lafraye, Muidorge et Rochy-Condé. Tous sont concentrés dans la moitié ouest de l'Oise et se trouvaient dans l'ancien diocèse de Beauvais, à l'exception de celui de Labosse, situé dans le diocèse de Rouen.

Dans le troisième quart du XVI^e siècle, Beauvais s'affirme comme l'un des principaux foyers de création de retables sculptés en bois polychromé au nord de la Loire¹. Son identité artistique et son savoir-faire peuvent encore se mesurer aujourd'hui à l'examen de huit retables conservés², œuvre de sculpteurs et de peintres actifs dans le Beauvaisis durant cette période tels que Nicolas Leprince, Thomas Le Pot ou Nicolas Nitart. Plusieurs d'entre eux ont fait l'objet d'une restauration fondamentale ces dernières années, sous la direction de la Conservation régionale des monuments historiques de Picardie puis des Hauts-de-France³. Aux données techniques ainsi recueillies, qui permettent de préciser la connaissance de ces œuvres, s'ajoutent un ensemble de contrats notariés, heureusement publiés avant leur destruction pendant la Seconde Guerre mondiale, qui éclaire le contexte de création du corpus et révèle l'existence de retables disparus⁴. Si cette production est bien repérée et circonscrite, encore qu'elle gagnerait à être systématiquement étudiée, curieusement, aucun retable en bois datable du début du XVI^e siècle et attribuable à des sculpteurs beauvaisiens ne subsiste. Il est encore plus déconcertant de constater l'absence de mentions écrites de ces meubles dans les sources, par contraste avec la relative abondance documentaire de la seconde moitié du siècle ; cependant, la disparition des archives notariées de cette époque contribue sans doute à expliquer ce phénomène.

Malgré tout, l'existence de retables sculptés à Beauvais au début du XVI^e siècle a été établie pour la première fois il y a une vingtaine d'années dans le cadre d'une exposition à Abbeville⁵. C'est sur des bases stylistiques, dans une perspective comparatiste entre centres de création picards, notamment abbevillois et beauvaisien, que le phénomène a été d'abord envisagé ; l'identité du foyer beauvaisien n'étant admise qu'eu égard à l'ensemble de référence que sont les stalles de Saint-Lucien Beauvais, réalisées entre 1492 et 1500⁶, et à un *Ange debout* réputé provenir de Saint-Étienne de Beauvais⁷. Un petit groupe de sculptures éparses a été agrégé autour de ces repères par Pantxika Béguerie-De Paepe et Sophie Guillot de Suduiraut, qui ont pris en considération des traits communs tels que l'expressivité

accrue des personnages, contrastant avec les visages sereins de la sculpture abbevilloise, ou le traitement caractéristique de leur « petit nez pointu »⁸. La difficulté de l'exercice tient à ce que sculptures beauvaisiennes et abbevilloises vers 1500-1520 forment un phénomène artistique cohérent marqué par des caractères formels partagés. De fait, les liens artistiques étroits et circulations d'artistes entre Abbeville et Beauvais, mais aussi Amiens rendent périlleux le travail d'identification des sculptures attribuables à chaque ville, dans la typologie particulière des retables en bois des premières décennies du XVI^e siècle ; d'autant que pour chacune d'entre elles, les œuvres conservées et documentées sont rares. Le démantèlement de la plupart des retables explique l'extrême dispersion du corpus, les deux retables provenant de la chartreuse Saint-Honoré de Thuisson, non loin d'Abbeville, faisant figure d'exceptions dans le paysage picard⁹.

Il faut donc admettre que des retables ont été sculptés à Beauvais peu après 1500 ; mais ceux qui ont survécu aux destructions de l'Ancien Régime et de la Révolution ont été démembrés et leurs reliefs dispersés au XIX^e siècle. C'est de l'identification et du rapprochement de deux reliefs arrachés à l'un de ces retables disparus qu'il sera ici question.

Un nouvel ensemble beauvaisien de référence : le retable reconstitué du musée de Cluny, à Paris

En réexaminant le dossier beauvaisien constitué lors de l'exposition abbevilloise de 2001, nous avons été amenés à postuler l'attribution de quatre des reliefs recensés dans son catalogue¹⁰ à un

3 - C'est le cas du retable de Labosse : Alexandra Gérard, *Le retable de Labosse*, Amiens, 2012 (coll. Patrimoine restauré en région Picardie, 3). La restauration des retables de Rochy-Condé et de Muidorge n'est pas encore publiée.

4 - Victor Leblond, *L'art et les artistes en Île-de-France au XVI^e siècle (Beauvais et Beauvais) d'après les minutes notariales*, Paris, Beauvais, 1921 (publication collective de la Société académique de l'Oise et de la Société historique du Vexin, 6). – *Id.*, *Les artistes de Beauvais et du Beauvaisis au XVI^e siècle et leurs œuvres*, Beauvais, 1922.

5 - *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500. Autour du retable de Thuisson*, dir. Pantxika Béguerie-De Paepe, Abbeville, musée Boucher-de-Perthes, 2001, p. 54-57.

6 - Les éléments subsistants de cet ensemble sont conservés au musée de Cluny, Paris, et dans la basilique de Saint-Denis (Seine-Saint-Denis).

7 - MUDO – Musée de l'Oise, Beauvais, inv. 863-4 ; Abbeville 2001, n° 33 p. 113-114.

8 - Abbeville 2001, p. 55, n° 28-32 p. 103-112 et n° 34 à 37 p. 115-121. Voir aussi Guillot de Suduiraut 2007, p. 129.

9 - Le premier, consacré à la vie de la Vierge, est conservé au musée Boucher-de-Perthes d'Abbeville (inv. 1904) ; le second, consacré à la vie de saint Honoré, se trouve dans l'église Saint-Pierre du Crotoy (Somme).

10 - *Ibid.*, p. 55 n. 18 et 19, n° 34 et 35 p. 115-117.

Fig. 1 : élément central d'un retable de la Passion, Beauvais, vers 1500-1510, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, inv. Cl. 15682. En bas : La Dormition de la Vierge ; en haut : La Crucifixion (cliché C2RMF / Anne Chauvet).

114

11 - *Ibid.*, n° 35 p. 117 ; l'autre, mentionné p. 55 n. 18, était alors en dépôt au musée des Beaux-Arts d'Arras depuis 1939.



12 - Dans l'ordre d'apparition dans le texte : Crucifixion et Dormition, inv. Cl. 15682, Cl. 16771, Cl. 15663, Cl. 15664 ; Arrestation, Cl. 15642 et Cl. 15643 ; Flagellation, Cl. 16773 ; Portement de croix, Cl. 16772 ; Résurrection, Cl. 15641.

seul et même retable de la Passion démembré dans la première moitié du XIX^e siècle. Deux d'entre eux¹¹ appartiennent en réalité à un groupe de neuf reliefs en bois polychromé conservés au musée de Cluny – musée national du Moyen Âge. Tous ont été acquis par Alexandre Du Sommerard (1779-1842) parmi quelque cent vingt reliefs issus de divers retables du nord de la France, qui forment l'un des ensembles les plus significatifs de sa collection, achetée par l'État après sa mort.

Le plus important de ces neuf reliefs, d'une hauteur de 84 cm, constituait l'élément central du retable et superpose l'arrière-plan de la Crucifixion à la Dormition de la Vierge (fig. 1). Au-devant de ces deux scènes s'adossent trois autres reliefs : *La Vierge au pied de la croix avec saint Jean* et une *Sainte Femme agenouillée*, ainsi que *Saint Pierre et deux Saintes Femmes assistant à la Dormition*. Les cinq autres reliefs étaient disposés dans les scènes latérales : les deuxième et troisième plans de l'Arrestation du Christ ; *Un Dignitaire (Ponce Pilate ?) remettant l'ordre d'exécution du Christ*, formant l'arrière-plan de

la Flagellation ; *Véronique agenouillée avec une Sainte Femme* issue du Portement de croix ; *Trois soldats endormis au tombeau* formant le premier plan de la Résurrection¹². À ce noyau sont venus s'agréger deux reliefs déposés par d'autres musées, et dont l'appartenance à ce retable a été validée par leur rapprochement physique avec les éléments du musée de Cluny : *Deux apôtres* du musée des Antiquités de Rouen, adossés à la Dormition de la Vierge¹³, et *Trois Saintes Femmes* du musée du Louvre, formant le deuxième plan de la Mise au tombeau¹⁴.

La cohérence stylistique interne de ce groupe a été confortée en 2014 par une étude technique confiée à Jennifer Vatelot, restauratrice de sculptures. Cet examen a débouché sur une restauration conduite au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) en 2016, puis au remontage de l'ensemble.



À l'occasion de sa réouverture après rénovation en mai 2022, le musée de Cluny a dévoilé au public la reconstitution partielle du retable¹⁵ (fig. 2). Aux considérations stylistiques et techniques s'ajoute enfin une approche iconographique qui achève d'ancrer ce retable dans un contexte beauvaisien, selon une logique rétrospective. Parmi les retables beauvaisiens du troisième quart du XVI^e siècle qui subsistent, tous consacrés à la Passion, trois ajoutent au schéma traditionnel la scène de la Dormition de la Vierge, en l'insérant sous la Crucifixion centrale de façon à mettre en relation sur le même axe vertical la mort du Christ et celle de sa Mère : c'est le cas des retables de Labosse, de Bracheux (aujourd'hui dans la cathédrale de Beauvais après un passage dans l'église Notre-Dame de Marissel, fig. 3) et de Rochy-Condé. À notre connaissance, seul ce groupe de retables présente cette particularité iconographique¹⁶, dont l'occurrence la plus précoce se trouve dans le retable reconstitué du musée de Cluny, et dans lequel nous proposons d'identifier un marqueur beauvaisien.



Fig. 2 : reconstitution d'un retable de la Passion, Beauvais, vers 1500-1510, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge (cliché C2RMF / Anne Chauvet, photomontage Christophe Ibach).

Fig. 3 : retable de la Passion provenant de Bracheux (Beauvais), aujourd'hui dans la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais (cliché Richard. Schuler).

13 - Inv. 2001.0.10, Abbeville 2001, p. 55 n. 19 et p. 57 fig. 43.

14 - Inv. RF 1718, Abbeville 2001, n° 34 p. 115-116.

15 - Damien Berné et Séverine Lepape dir., *Le Moyen Âge mis en lumière. Parcours et collections du musée de Cluny*, Paris, 2022, n° 60, p. 268-269 ; Damien Berné et Jennifer Vatelot, art. à paraître.

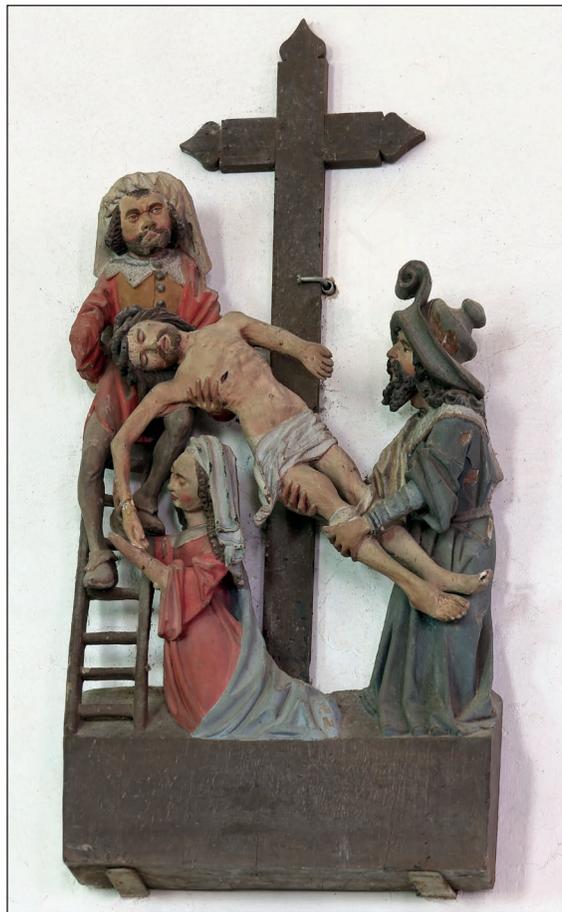
16 - La spécificité de cette disposition a été remarquée dans le cas du retable de Bracheux (dit de Marissel) dans Monique Blanc, « L'influence des Pays-Bas sur les retables sculptés en France », *Art et société en France au XV^e siècle*, Christiane Prigent dir., Paris, 1999, p. 571-581, en part. p. 576-577.

115

Fig. 4 : relief de retable de la Déposition de croix, Puiseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre (cliché Richard Schuler).

Le relief de la *Déposition de croix* de Puiseux-en-Bray

17 - Arr. Beauvais, c. Grandvilliers (anc. c. du Coudray-Saint-



Germer). Objet classé au titre des monuments historiques par arrêté du 5 novembre 1912.

Une pièce repérée récemment par Richard Schuler vient étoffer le corpus restreint des sculptures beauvaisiennes en bois du début du XVI^e siècle. Son ancrage géographique en fait un jalon précieux : il s'agit d'un relief de retable figurant la *Déposition de croix*, conservé dans l'église Saint-Pierre de Puiseux-en-Bray (Oise, fig. 4)¹⁷. Le corps du Christ est soutenu, sous l'aisselle droite, par Joseph d'Arimathie juché sur une échelle implantée à gauche de la croix ; agrippant le montant de l'échelle de l'autre main en retournant son bras derrière son dos, il est représenté de face, tourné vers le spectateur. Nicodème, debout à droite de la croix, est campé directement sur le sol et soutient de ses deux mains la jambe droite du Christ. Avec respect, il agrippe le mollet à travers un pan du suaire, jeté en écharpe sur son épaule (fig. 7). Agenouillée au pied de l'échelle, Marie Madeleine, la tête couverte d'un voile qui laisse échapper des mèches de cheveux, complète la scène. Elle saisit la main droite du Christ dans un geste d'affliction retenue. Selon un schéma classique, le corps du Christ forme une ligne diagonale qui recoupe la verticale du montant de la croix, redoublée par la verticale secondaire de l'échelle ; il est relié par le jeu des mains aux trois acteurs de la Déposition.

La clarté de ce schéma est altérée par divers manques, compensés par des réparations maladroites qui brouillent la lecture

Fig. 5 : relief de retable de la Déposition de croix, Puiseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre, revers (cliché Damien Berné).

Fig. 6 : relief de retable de la Déposition de croix, Puiseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre, détail : Marie Madeleine attrapant la main du Christ (cliché Richard Schuler).

Fig. 7 : relief de retable de la Déposition de croix, Puiseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre, détail : Nicodème soutenant les jambes du Christ (cliché Damien Berné).

de la scène plus qu'elles ne la facilitent. La croix, insérée dès l'origine dans une encoche pratiquée au revers du relief (fig. 5), a été remplacée par une nouvelle croix dont les extrémités sont terminées en pointes de lance et dont la traverse est trop courte. De fait, la traverse primitive s'étendait probablement sur toute la largeur du relief, de telle sorte que l'échelle de Joseph d'Arimathie venait s'appuyer contre



elle ; désormais, cette échelle, dont il manque la partie supérieure, semble tenir en équilibre dans le vide. Tous les membres du Christ ont également été repris ou remplacés : le bras gauche, désormais bien trop raide et court ; la main droite et, dans sa continuité, l'avant-bras gauche de Marie Madeleine¹⁸ (fig. 6) ; le bout du pied droit, cassé et recollé ; celui du pied gauche, privé du gros orteil et de l'index, et dont même les réfections ont été perdues comme en témoignent les petites tiges métalliques fichées dans les plans de casse. Enfin, des percements dans les branches de la couronne d'épines indiquent que les épines, aujourd'hui toutes disparues, étaient rapportées. Outre ces réfections, l'aspect originel du relief est perturbé par l'épaisse polychromie moderne appliquée sur toute la surface, qui est sans doute contemporaine des greffes. Ses lacunes, qui révèlent directement le bois sous-jacent comme sur le chapeau de Nicodème, suggèrent que le relief a été décapé. Cette polychromie laisse cependant percevoir par endroit les détails du travail de surface du sculpteur, tels les rides d'expression de Joseph d'Arimathie, les veines saillantes qui parcourent les cuisses et les bras du Christ, ou encore le

18 - À l'origine, comme son pendant dextre, cet avant-bras était orné d'une boutonnière dont il ne reste que le premier bouton.

Fig. 8 : relief de retable de la Déposition de croix, vente Prunier auction, Louviers, 19 septembre 2004, lot 71 (cliché Richard Schuler).

Fig. 9 : reliefs de retable de la Déposition de croix et de la Pâmoison de la Vierge, non localisés (D. R.).

118

modélé de son torse qui témoigne d'un réalisme anatomique aux effets pathétiques (fig. 6 et 7).

Autant que l'on puisse en juger à travers le repeint moderne, les traits stylistiques de cette *Déposition de croix* sont parfaitement cohérents avec les pièces attribuées au foyer beauvaisien par le catalogue de l'exposition d'Abbeville. Le traitement de la chevelure du Christ en mèches rainurées formant une large torsade ; la barbe bifide et les cheveux de Nicodème constitués de boucles qui tournent et se retournent à la manière de croissants enchaînés en sens contraire ; le caractère exagérément expressif de la trogne de Joseph d'Arimathie, dont la pilosité est travaillée à la pointe ; les longs plis parallèles ou en zigzag aux arêtes écrasées sont autant de caractères que l'on retrouve sur le retable reconstitué du musée de Cluny.



19 - SVV Jean Emmanuel Prunier, Hôtel des ventes de Louviers, vente du 19 septembre 2004, lot 71.

20 - Damien Berné et Jennifer Vatelot, art. à paraître.

Au-delà du sujet commun, il semble que ce relief dépende du même modèle qu'un autre relief de la *Déposition*, apparu dans une vente aux enchères en 2004 et actuellement non localisé¹⁹ (fig. 8). Des rapports stylistiques étroits et des dimensions parfaitement compatibles (h. 54,5 ; l. 28 cm) suggèrent que ce dernier complète le retable beauvaisien de la collection Du Sommerard²⁰. Outre quelques variations d'ordre vestimentaire, la principale différence

119

Fig. 10 : relief de retable de la Déposition de croix, Puiseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre, détail : tête de Nicodème (cliché Damien Berné).

de composition entre les deux reliefs est l'absence de l'échelle implantée dans l'arrière-plan, appuyée au revers de la croix derrière Nicodème, dans le cas du relief de Puiseux-en-Bray ; s'il n'est pas exclu qu'elle ait existé, aucune trace n'en est cependant décelable. En tout cas, la comparaison éclaire sur l'insertion de ce dernier au sein de son retable. La partie inférieure non sculptée indique qu'il prenait place au second plan. L'aspect du relief qui venait au-devant peut-être reconstitué par analogie avec un second relief proposé dans la même vente en 2004 : au premier plan et en contrebas était figurée la Vierge, s'affaissant sous le poids de la douleur entre saint Jean et deux Saintes Femmes (fig. 9). L'autre différence notable concerne les dimensions des deux *Dépositions* : celle de Puiseux-en-Bray (h. 83 ; l. 39,2 ; p. 9,7 cm) apparaît comme une version agrandie de l'autre à partir d'une probable source commune, dans un module indiquant que le retable auquel elle appartenait était environ 1,5 fois plus grand que le retable du musée de Cluny. Cette augmentation de l'échelle semble avoir pour corollaire une diminution du niveau de détail, voire une simplification relative des formes.

Ce traitement distinct pourrait indiquer une date de réalisation plus tardive, comme le suggère également la forme alambiquée du couvre-chef de Nicodème, dont le bord avant possède un appendice enroulé à la manière d'un cuir découpé (fig. 10). Une datation vers 1520 serait appropriée, si l'on considère une datation vers 1510-1510 est proposée dans Abbeville 2001, n° 34-35 p. 115-117. Elle paraît confortée par la date de consécration de l'église de Puiseux, le 1^{er} août 1522²² : cette cérémonie pourrait coïncider avec la reconstruction du chœur, partie conservée la plus ancienne de l'église, et avec l'aménagement d'un maître-autel pourvu d'un retable de la Passion. Toutefois, il n'est pas absolument certain que le relief soit attaché à cette église depuis l'origine. Puiseux-en-Bray, paroisse des confins occidentaux du diocèse de Beauvais, était une possession de l'abbaye voisine de Saint-Germer-de-Fly²³, et il n'est pas impossible qu'il ait trouvé asile dans le village après le démantèlement d'un retable arraché à l'église abbatiale sous la Révolution française.



21 - Une datation plus précoce vers 1500-1510 est proposée dans Abbeville 2001, n° 34-35 p. 115-117.

22 - Pierre Louvet, *Histoire et antiquitez du pays de Beauvais*, t. 1, Beauvais, 1631, p. 71.

23 - Louis Graves, *Précis statistique sur le canton du Coudray-Saint-Germer, arrondissement de Beauvais (Oise)*, Beauvais, s. d. (1841), p. 65-66.

Fig. 11 : relief de retable de la Mise au tombeau, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 07.298 (cliché The Metropolitan Museum of Art).

Fig. 12 : relief de retable de la Mise au tombeau, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 07.298, détail : Joseph d'Arimathie (cliché The Metropolitan Museum of Art).

Fig. 13 : relief de retable de la Déposition de croix, Puisseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre, détail : Joseph d'Arimathie (cliché Richard Schuler).

Le relief de la *Mise au tombeau* du Metropolitan Museum, à New York



24 - Rogers Fund, inv. 07.298. Notice en ligne sur le site internet du musée : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463032?ft=07.298&offset=0&rpp=40&pos=1> (consulté le 9 déc. 2022). Il est intéressant de noter au passage que cet achat succède à celui d'un autre relief beauvaisien, l'année précédente et avec l'aide du même Rogers Fund : il s'agit de la *Déposition de croix* inv. 06.165, datable autour du second quart du XVI^e siècle, acquise auprès de la galerie Chappey & Co.

25 - Abbeville 2001, p. 54 fig. 35 (sic) et p. 80.

Quoi qu'il en soit, un second relief, que nous avons mis tout récemment en relation avec la *Déposition de croix*, peut être attribué selon des critères stylistiques et techniques au même ensemble démembré que nous proposons d'appeler « retable de Puisseux-en-Bray ». Il illustre la perte de cohérence et de mémoire qu'entraîne le démontage de ces œuvres complexes et fragiles, lorsque certains éléments rendus ainsi anonymes finissent par trouver leur chemin, comme c'est ici le cas, de l'autre côté de l'Atlantique. Cette *Mise au tombeau* (h. 49,5 ; l. 38,9 ; p. 9,5 cm) a été acquise par le Metropolitan

Museum de New York chez Wanamaker, à New York, en 1907²⁴ (fig. 11). Il nous semble qu'elle est attribuée à tort au corpus abbevillois par le catalogue de l'exposition d'Abbeville²⁵. Le corps du Christ est présenté au-dessus de la cuve du tombeau ouvert par Joseph d'Arimathie, qui se tient derrière le tombeau à droite aux côtés de la Vierge et de saint Jean, et par Nicodème qui enjambe le petit côté du sarcophage à gauche. Ici, la polychromie d'origine semble préservée.

La différence d'aspect de surface entre les deux reliefs gêne leur examen croisé, mais il se trouve qu'ils ont trois personnages en commun, acteurs de deux scènes voisines dans la caisse du retable ; et que ces trois personnages sont vêtus exactement de la même façon d'une scène à l'autre, ce qui facilite aussi bien la lecture de la narration que la comparaison terme à terme. Ainsi, Joseph d'Arimathie est coiffé d'un bourrelet de tête d'où pend un voile ; ses épaules sont couvertes d'un col en forme d'étoile à la surface piquetée, et son vêtement est fermé par une boutonnière aux gros boutons sphériques. Le traitement expressif de son visage est lui aussi identique, marqué par une lippe pincée, une arcade sourcilière contractée et des narines épanouies. Les courtes pointes de sa barbe épousent la ligne de son menton à fossette, cette barbe comme la chevelure étant piquetées de la même façon que le col (fig. 12 et 13). Quant à Nicodème, il arbore le même chapeau de cuir à large bord prolongé par un enroulement au-dessus du front, la partie sommitale prenant la forme d'un appendice sphérique couronnant un bourrelet. La bouche semblablement entrouverte, il présente la même face allongée, terminée par les deux pointes de la barbe bifide (fig. 10 et 14). Enfin, le traitement du corps du Christ se répète d'un relief à l'autre, reprenant le modelé sec de la cage thoracique, le dessin arqué du bras pendant et la répartition radiale des mèches de cheveux.



Fig. 14 : relief de retable de la Mise au tombeau, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 07.298, détail : tête de Nicodème (cliché The Metropolitan Museum of Art).

Fig. 15 : relief de retable de la Mise au tombeau, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 07.298, vue de dessous avec trous d'étau (cliché The Metropolitan Museum of Art).

122



La recherche de cohérence est poussée plus loin encore, alors que Joseph d'Arimatee conserve sa position en surplomb et à l'arrière du buste du Christ, une main passée sous l'aisselle et l'autre délicatement posée sur la tête du Crucifié ; et que Nicodème reste à son poste aux pieds du Christ, soutenant les genoux du même geste enveloppant. Seule différence, la diagonale du corps du Christ se retourne d'un relief à l'autre, et les deux christophores sont intervertis avec lui. La répétition de ce schéma, loin de dépendre servilement d'un modèle graphique, peut être considérée comme significative. En effet, les

reliefs de la *Mise au tombeau* sont surreprésentés parmi les reliefs de retable de la Passion conservés qui sont attribués à un foyer artistique picard, Abbeville ou Beauvais, actif vers 1500 ; pourtant, tous disposent Joseph d'Arimatee et Nicodème du même côté de la cuve du tombeau, soit à l'avant soit à l'arrière²⁶, et seul le relief de New York

26 - À l'avant dans les reliefs du musée Grobet-Labadié de Marseille (inv. GL 584; Abbeville 2001, n° 30 p. 107-108) et de la Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (inv. 8068 ; Abbeville 2001, p. 55) ; à l'arrière dans les reliefs du musée Boucher-de-Perthes d'Abbeville (inv. 1999.1.1 ; Abbeville 2001, n° 27 p. 100-102), du Palais des



Fig. 16 : relief de retable de la Déposition de croix, Puiseux-en-Bray (Oise), église Saint-Pierre, détail : vue de dessous avec trous d'étau (cliché Damien Berné).

Fig. 17 : relief de retable de la Mise au tombeau, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 07.298, revers (cliché The Metropolitan Museum of Art).

123

leur réserve une insertion spatiale différenciée, dans un écho formel au schéma de la *Déposition*.

En toute logique, le module des deux reliefs est le même, défini par la largeur disponible pour chaque scène latérale à l'intérieur de la caisse du retable : la *Déposition* de Puiseux mesure 39,2 cm de large, la *Mise au Tombeau* de New York 38,9 cm. De même, l'épaisseur des deux reliefs est équivalente, avec 9,7 cm dans un cas et 9,5 cm dans l'autre. L'analyse technique fait apparaître d'autres points communs. Sous le relief du Metropolitan Museum se détachent une douzaine de traces de griffes d'étau, toutes disposées parallèlement sur un axe correspondant à la largeur du relief ; les griffes étaient constituées de trois dents alignées (fig. 15). Ces traces semblent absentes du relief de Puiseux, qui présente en revanche des trous d'étau carrés aux côtés concaves qui se retrouvent sous la *Mise au tombeau* (fig. 16). Par ailleurs, la partie inférieure polyédrique



Beaux-Arts de Lille (inv. A 269 ; Abbeville 2001, n° 28 p. 103-104), du musée des Beaux-Arts de Chartres (inv. 7264 ; Abbeville 2001, n° 29 p. 105-106).



Fig. 18 : relief de retable de la Mise au tombeau, Marseille, musée Grobet-Labadié, inv. GL 584, détail : tête de Nicodème (cliché Sophie Guillot de Suduiraut).

Fig. 19 : relief de retable de la Circoncision, Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. E 500-106, détail : trois spectateurs à senestre (cliché Damien Berné).

124

du relief de la *Déposition*, qui correspond à la surélévation masquée par le relief de premier plan, est piquetée à l'avant comme à l'arrière d'enfoncements triangulaires peu profonds et orientés de la même façon, pointe vers le haut (fig. 5). Ces traces d'outils sont présentes également au revers de la *Mise au tombeau*, où elles sont orientées différemment, pointe vers la droite ou vers le bas (fig. 17).

Conclusion

En l'état actuel de nos connaissances, aucun autre relief de ce retable démembré n'est repérable. La différence d'état prononcée de leurs surfaces ne permet pas de dire à quel moment les deux reliefs identifiés ont été séparés ; le relief de la *Déposition* ayant pu être décapé et repeint après l'acquisition du relief de la *Mise au tombeau* par le Metropolitan Museum en 1907. Néanmoins, si l'on admet que



ces deux reliefs ont été sculptés à Beauvais, ils offrent un précieux jalon qui permet d'élargir le corpus beauvaisien des premières années du XVI^e siècle par la comparaison des motifs et du traitement spécifique des vêtements, ou plutôt des costumes. Ainsi, le chapeau de Nicodème formé d'un bourrelet sommé d'une sorte de gros bouton

est trop semblable à celui que porte ce même personnage dans la *Mise au tombeau* du musée Grobet-Labadié de Marseille²⁷ (fig. 18), ou qu'arbore un homme barbu assistant à la *Circoncision* du musée des Beaux-Arts de Lyon²⁸ (fig. 19), pour qu'il s'agisse seulement de la transcription d'un même modèle. Il s'agit plutôt d'une particularité d'atelier²⁹. Il en va de même du col en forme d'étoile de Joseph d'Arimatee, qui couvre les épaules du personnage le plus à droite de la même *Circoncision* lyonnaise (fig. 19).

La mise en contexte des reliefs de Puisieux-en-Bray et de New York permet d'étoffer le corpus restreint des reliefs de retable beauvaisiens des premières années du XVI^e siècle, et témoigne de l'existence de retables de plus grand module au sein de cette production. Peuvent-ils être également un peu plus tardifs ? Ils suscitent en tout cas une question irrésolue : pourquoi ne repère-t-on aucun retable entre les reliefs sculptés à Beauvais vers 1500 que l'on peut regrouper, et les retables du troisième quart du XVI^e siècle ? La résolution de ces questions implique une étude renouvelée et systématique du corpus des reliefs de retables picards dispersés du début et, plus largement, de la première moitié du XVI^e siècle.

L'auteur adresse ses vifs remerciements à Roselyne Le Bourgeois et à Richard Schuler, qui lui ont fait l'amitié de lui signaler le relief de la *Déposition de croix* présenté dans cet article, puis de l'accompagner à Puisieux-en-Bray pour l'étudier. Il exprime également sa reconnaissance à Jean-François Moisan, maire de Puisieux-en-Bray, pour son accueil chaleureux.

125

27 - Inv. GL 584 ; Abbeville 2001, n° 30 p. 107-108.

28 - Inv. E 500-106 ; Abbeville 2004, n° 31 p. 109-111.

29 - Il est intéressant de noter que la forme de ce couvre-chef, doté de la même excroissance enroulée sur elle-même au-dessus du front, caractérise également le Nicodème du Saint-Sépulchre en pierre de l'église Saint-Samson de Clermont (Oise).