Georges Ier d'Amboise humaniste

Les stalles du château de Gaillon, dialogue des sibylles et des vertus

Enfin, je dédie cette thèse à tous ces artisans qui ne sont pas nommés, mais qui ont œuvré pour le beau, de sorte que leurs œuvres sont devenues œuvres d'art.

« Et plus inexprimables que tout sont les œuvres d'art, ces êtres secrets dont la vie ne finit pas et que côtoie la nôtre qui passe » Rainer Maria Rilke *Lettres à un jeune poète*

Introduction

Le cardinal Georges Ier d'Amboise est connu pour ses fonctions cléricale et politique au service du pape Jules II et du roi Louis XII. De par ses modes d'action, il est considéré comme représentant l'esprit féodal de son époque. Son ambition ainsi que son dévouement à ses supérieurs ont été soulignés. Le personnage, diplomate et ecclésiastique, a été parfois perçu comme l'ombre de son grand ami Louis d'Orléans, qui, devenu roi, lui a donné d'accéder à la fonction de premier conseiller à ses côtés, ainsi qu'aux fonctions de cardinal puis de légat. Ayant cumulé au plus haut niveau ces pouvoirs temporel et spirituel, il a été doté de moyens exceptionnels, grâce auxquels il a fait construire un château princier à Gaillon. Les quelques ruines, ou éléments de décor, qui nous sont parvenus, ont incité les historiens de l'art à se pencher nombreux sur cette œuvre. Ce palais, résidence de loisir des archevêques de Rouen, est en effet un modèle de l'arrivée en France du style de la péninsule italienne. Son commanditaire en a donc été grandement loué. Lorsqu'il eut atteint le faîte de sa gloire, en réunissant les fonctions apostolique, de légat en France et en Avignon, et politique, de premier conseiller du roi, le cardinal Georges Ier d'Amboise fit en effet construire à Gaillon un splendide palais privé, au sein duquel il fit édifier plusieurs chapelles. Les stalles étudiées avaient été conçues à l'origine pour la chapelle haute de ce château. Elles avaient été créées en 1509 et montées pour la première fois en 1518, pour une chapelle qui aurait tenu tout entière dans le chœur de la basilique qui les accueille maintenant. En effet, à la Révolution, le château fut en partie détruit et les stalles furent déplacées, pour finalement être montées, en 1880, dans la basilique Saint-Denis, selon une commande de l'architecte Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Bien que discrètes et peu imposantes, ces stalles méritaient d'être mises en valeur dans ce superbe écrin. Leurs multiples facettes et leur originalité attirent le regard. Elles font preuve d'une immense créativité et recèlent le travail d'artisans experts et maîtres de leur art. Malgré tout, après presque trois cents ans durant lesquels cette œuvre était restée dans le domaine privé, depuis les cent cinquante ans environ au cours desquels elle put être admirée par le public, les historiens de l'art ne se sont que

partiellement intéressés à ces stalles. Jusqu'à présent, aucune monographie n'a été consacrée à cette œuvre dont l'iconographie restait mystérieuse. Le travail présenté ici a relevé le défi.

Les stalles de la chapelle du château de Gaillon, conservées dans la basilique Saint-Denis, sont la seule œuvre, parmi celles que le cardinal a commandées, qui nous soit parvenue dans une intégrité pratiquement totale. Peut-on parler de l'humour de l'histoire ? Le cardinal de Richelieu avait fait placer dans sa galerie des portraits de Suger et de Georges d'Amboise en tant « [qu'] hommes d'Église qui justifiaient leur autorité par le poids institutionnel qu'ils représentaient »[1]. Aujourd'hui, les stalles, que le cardinal d'Amboise a conçues pour la chapelle du château de Gaillon, se retrouvent dans la basilique Saint-Denis que Suger a lui-même commandée. Qu'il soit touriste ou fidèle, celui qui entre dans cet édifice est porté par un élan d'émotion et de grâce, devant l'harmonie et l'élévation de sa nef qui mène à un chœur de lumière. Subjugué, il avance petit à petit pour s'imprégner de cette atmosphère qui élève l'âme. Rien ne fait obstacle, ne disperse l'attention, tout le porte vers ces baies lumineuses qui ouvrent les portes des cieux. Un peu plus loin dans la nef, au début du transept, si, malgré tout, le visiteur abaisse son regard, celui-ci se porte sur un mobilier qui semble perdu, mal adapté à cet immense vaisseau. Ce sont les stalles du château de Gaillon. Ces stalles n'ont pas été taillées pour ce monument, elles ont été construites au début du XVIe siècle, dans la résidence que le cardinal d'Amboise transformait en palais. Un simple regard ne permet cependant pas d'appréhender toute la complexité de ce chef d'œuvre. C'est donc à l'exploration détaillée de son cœur que vous êtes invités maintenant. La découverte de l'histoire des stalles, ainsi que celle de l'environnement dans lequel elles ont été créées, mènera à leur compréhension. Il y a peu de sources pour appréhender la conception et la réalisation de ce mobilier. L'analyse de ce dernier permettra de confirmer que le légat est l'auteur de leur programme iconographique. L'œuvre est inséparable de son inspirateur, ainsi, l'iconographie des stalles une fois reconnue, la dimension humaniste de leur commanditaire se renforce à nos yeux[2]. C'est, en effet, en découvrant cette œuvre exceptionnelle, commandée par Georges Ier d'Amboise, que nous aborderons la dimension humaniste de ce grand personnage quelque peu oublié. Une nouvelle approche du cardinal se fera donc à l'éclairage du programme iconographique des stalles du château de Gaillon. De sorte que son esprit humaniste sera mis en lumière.

La première partie de cette thèse est consacrée à un bref rappel de la biographie du cardinal. Le contexte artistique est également revu dans cette partie. Sans oublier l'environnement humain du légat, les hommes sur lesquels il s'appuyait pour exercer ses fonctions ecclésiales, diplomatiques et de commanditaire. Ses relations avec les grands humanistes de son époque seront, quant à elles, évoquées dans la cinquième partie. La seconde partie évoque l'histoire des stalles, présente une critique d'authenticité, et replace les stalles dans la chapelle de Gaillon. Dans la troisième partie, leur iconographie est détaillée, alors que les artisans qui les ont créées et conçues sont présentés dans la quatrième partie. Enfin la cinquième partie s'attache à présenter l'humanisme du cardinal, mis en lumière par le programme iconographique des stalles qu'il a conçues.

---

[1] HILDESHEIMER F., *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004, p. 487.

[2] KRISTELLER P.O., *Huit philosophes de la Renaissance italienne*, traduit par Anne DENIS, Genève, Droz, 1975, p. 145. En reprenant la définition de cet auteur, l'humaniste sera l'érudit qui a fait ses humanités. Dans le cas de Georges d'Amboise, il sera celui qui montre l'importance de la culture et la nécessité d'avoir recours aux textes des anciens pour approfondir sa foi en Dieu. Laquelle foi doit se manifester par une vie vertueuse plus que par la pratique des sacrements.

Présentation des stalles du château de Gaillon

Les stalles sont les sièges des chanoines dans les collégiales, ou les cathédrales, ainsi que ceux des moines dans les abbayes[3]. Elles ont été créées pour le confort de ces communautés qui devaient réciter l'Office divin, ou liturgie des Heures, et qui, selon la règle de saint Benoît, se renouvelle huit fois par jour[4]. Durant cette liturgie, les célébrants des communautés se répondent ; ils occupent donc des stalles qui, situées en vis-à-vis, forment le chœur liturgique[5]. Les assises des clercs étaient de simples bancs de pierre à l'origine, elles sont aujourd'hui le plus souvent en bois.

Les stalles provenant du château de Gaillon sont conservées dans la basilique Saint-Denis[6]. Situées au début du transept de la basilique (côté nef), elles sont au nombre de douze. Nous les voyons distribuées en un ensemble de six stalles côté nord et en un autre ensemble, côté sud, composé d'une rangée de cinq chaires, complétée par une sixième isolée (figures 1 et 2). S'offre ainsi, à nos regards, un ensemble de douze stalles, en chêne, richement ornées sur leur face avers. Le revers des chaires n'est pas visible, car il est coffré. La description suivante se réfère à un vocabulaire qui est explicité et détaillé en annexe, il est également appuyé par une visualisation[7]. Chaque stalle est constituée d'un siège qui est surmonté d'un dorsal formé de deux panneaux galbés superposés, lui-même couvert d'un dais. L'un de ces panneaux est un bas-relief, l'autre une marqueterie. Le siège est composé d'un abattant auquel est associée une miséricorde. Son dossier est galbé et son soubassement, plat, repose sur le plancher. Une plinthe le protège. Les interdorsaux forment la liaison entre les hauts des chaires, alors que les parcloses, dont les pieds reposent sur le sol, séparent les sièges. Les accoudoirs permettent un support dans la position debout, alors que les appuis-main peuvent être utilisés en position assise. Deux jouées encadrent chaque ensemble, ainsi que la chaire isolée. Cependant ces jouées ne présentent pas toutes la même structure. La rangée nord, composée de six stalles, est délimitée par une jouée haute côté nef et une jouée basse côté autel. L'ensemble composé de cinq chaires est borné côté nef par une jouée haute, à l'autre extrémité se trouve une jouée basse. La stalle isolée est composée de deux jouées hautes. Sur les six jouées il y a donc quatre jouées hautes et deux jouées basses. La chaire isolée de l'ensemble étudié est couronnée d'un dais qui couvre l'abattant lorsque celui-ci est baissé. La chaire de la rangée nord située côté autel possède, quant à elle, un baldaquin de même dimension. Les autres stalles sont couvertes d'une voussure simple, de petite largeur, bornée par un entablement.

Ces stalles ont une hauteur de 283 cm. La rangée nord s'étend sur 467 cm. Côté sud, la rangée de cinq stalles mesure 380 cm de long et la chaire, qui lui fait suite, mesure 105 cm de large. Il est à remarquer que les largeurs des dorsaux présentent des différences. Leur dimension varie de plus de dix centimètres. Les largeurs des stalles, entre les interdorsaux,

---

[3] LANGLOIS E.-H., *Stalles de la cathédrale de Rouen, ornée de treize planches gravées.*, Rouen, N. Periaux : E. Legrand, 1838, p. 95.

[4] Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres et Complies, selon la règle de saint Benoît. Peuvent être ajoutés Vigiles, la *lectio divina*…

[5] Cette liturgie est transcrite dans les bréviaires pour les prêtres ou les livres d'*Heures* pour les laïcs.

[6] Objet classé en 1906, référence PM93000197. Les références aux stalles de Gaillon, sur les sites du gouvernement, sont fournies dans la bibliographie. Dans le chapitre citations des stalles de Gaillon, en fin de bibliographie p.457, les citations des stalles sur les sites internet du ministère de la culture et la base Palissy sont indiquées.

[7] Tous les éléments composant les stalles de Gaillon, et leur vocabulaire, sont cités et détaillés dans l'annexe 1 p.484 et présentés figure 3.

mesurent, dans la rangée nord entre 64 et 80 cm, et dans la rangée sud entre 63,5 et 80 cm[8]. Les hauteurs des panneaux des dorsaux sont par contre toutes les mêmes, à la fois pour les bas-relief et pour les marqueteries (56 cm). Pour s'adapter aux variations de largeur, non seulement certains panneaux de marqueterie ont été rectifiés, mais des abattants ont été élargis. Par exemple, le cinquième de la rangée nord, depuis la nef, a été agrandi par l'ajout de deux alaises latérales de quelques centimètres de large. Il est à souligner qu'une caractéristique, propre à cet ensemble, est la forme des dossiers et des dorsaux. Les panneaux qui les composent présentent une courbure inédite. Ils sont galbés de forme concave. Alors que l'entablement, commun à toutes les stalles, et qui borne les dais, est rectiligne, le dais de chaque chaire a sa propre voussure. De forme concave d'axe horizontal chacune est ajustée à la forme concave d'axe vertical des panneaux des dorsaux.

Les dorsaux accueillent donc deux types de panneaux. Une série de bas-reliefs est positionnée sur le second registre, alors que le premier présente des tableaux de marqueterie. Des marqueteries se retrouvent sur les quadrants des parcloses (quart de cercle de pivotement), les dessus d'abattant, les sellettes (assises des miséricordes) ainsi que sur les soubassements latéraux. Les interdorsaux, les écoinçons des parcloses (sous l'accotoir), les jouées, les miséricordes, ou les soubassements centraux, sont constitués de panneaux de bas-relief ou de sculptures en ronde-bosse. Les voussures des dais, les dossiers et les dessous d'abattant sont sculptés en faible relief. Les seuls éléments qui ne sont ni sculptés ni marquetés sont les accoudoirs et leur prolongement, les accotoirs ou les museaux (pendants sur les jouées basses des précédents) ainsi que la corniche des dais et les plinthes. Ce qui frappe donc à première vue est l'abondance de sculptures et de marqueteries. Il n'est pas un élément qui ne soit orné. Sur les dorsaux, les scènes de vie de saints côtoient des figures de sibylles ou d'allégories des vertus, qui elles-mêmes sont encadrées de statuettes de saints ou Pères de l'Église. De même, miséricordes, jouées ou appuis-main, offrent, aux yeux émerveillés du visiteur, une abondance de scènes de genre, personnages de la Bible, ou artisans au travail. Enfin, pour compléter ce riche festival, des diables et des allégories des planètes encadrent les sièges, sur les quadrants des parcloses. Les soubassements et autres éléments ne sont pas figuratifs. Ce mobilier fourmille d'ornements en tous genres. Tous les éléments, de sculpture ou de marqueterie, des stalles étudiées, sont soit d'origine, soit restaurés, ou bien même ont été réalisés au XIXe siècle, comme il sera précisé plus loin. Globalement, toutes ces boiseries sont en très bon état, excepté certaines miséricordes, dont de nombreuses sculptures en saillie ont disparu.

Le visiteur se laisse également surprendre par la variété des styles que cet ensemble arbore. La structure verticale est résolument gothique, avec ornements de cette époque, les divers éléments qui la composent contribuent à le souligner. De premier abord, ce sont les jouées hautes, qui présentent des fenestrages à remplages ajourés en mouchettes, empruntés au gothique flamboyant, qui affichent cet aspect. Puis, se distinguent les groupes en ronde-bosse qui les décorent et qui sont montés sur des frises de quadrilobes. De même, les bas-reliefs des jouées sont insérés dans des arcs en plein cintre, ornés de motifs trilobés à fleurons. Plus haut enfin, le dais profond de la rangée nord leur fait écho par les clefs pendantes à motifs sculptés de sa façade. Par ailleurs, notre regard est attiré par des statuettes qui, à mi-hauteur, sont disposées dans des niches à dais, ornées de gâbles et de pinacles, insérées sur les interdorsaux ou les pieds[9]. En revanche, une fort jolie transition entre gothique et renaissance se fait jour sur les chants médians des parcloses. Leur pied, d'un style gothique sévère et

[8] Rangée nord de la nef vers l'autel : 690, 660, 640, 700, 760, et 800 mm de large. Rangée sud de la nef vers l'autel : 680, 660, 635, 700, 755, et 800 mm.

[9] Les statuettes mesurent environ 20 cm.

rectiligne, est avalé par un animal, dont le museau est coiffé d'une crinière qui se déploie en un souple enroulement de feuillages d'acanthe. Ces derniers englobent les artisans qui sont figurés sur les appuis-main. Les dorsaux présentent eux-mêmes une mixité de style. Le registre supérieur est composé de bas-reliefs représentant des scènes de vie de saints. Le registre inférieur, quant à lui, présente des panneaux de marqueterie de bois, sur lesquels figurent des vertus et des sibylles. Ces derniers, pour les architectures qui encadrent les figures, s'annoncent comme italiens, alors que les scènes hagiographiques des premiers sont de style septentrional. En effet les costumes et les attributs des figurants, de même que les scénographies, font appel au vocabulaire de la région qui les a vues naître. Les panneaux de bas-relief sont insérés dans des moulures en rinceaux composites, parmi lesquels oiseaux et mammifères viennent grignoter glands ou grappes de raisin, selon le vocabulaire gothique, ce qui renforce leur caractéristique culturelle. Les architectures qui encadrent les figures, ou les scènes des cycles de vie des saints, font appel à l'antique ou au vocabulaire artistique italien. Leurs motifs présentent une agréable combinaison et un balancement entre les deux formes. Les faibles reliefs d'ornements de rinceaux de fleurs, et de feuillages, habités de personnages ou d'animaux mythologiques, qui sont sculptés sur les dossiers galbés et les dessous d'abattants, présentent de grandes délicatesse et souplesse. Ces ornements sont dits de la Renaissance, bien qu'ils ne soient pas totalement inconnus de ceux qui ont admiré les marges de certains manuscrits, tel celui des *Très riches heures* du duc de Berry, qui présentent la même finesse, mais selon une organisation différente. L'ornement des voussures et de l'entablement du dais leur fait écho. L'ornementation complémentaire est à la fois gothique et renaissance. Une certaine harmonie surgit malgré tout de cet ensemble si composite, du fait des architectures à l'antique qui encadrent les figures et qui répondent, par leur rectitude, à la rigidité des pieds et interdorsaux de style gothique.

Malgré la richesse de cette œuvre, il n'y a pas eu jusqu'à présent de monographie complète rédigée sur les stalles de Gaillon. Cependant quelques auteurs s'y sont intéressés. Une synthèse de leurs écrits est présentée, non pas selon un ordre chronologique, mais selon les questions que posent ces stalles.

Historiographie

La principale source de connaissance sur les stalles du cardinal est constituée par les comptes du château de Gaillon, tenus en 1508 et 1509. Un complément est donné partiellement dans les comptes de l'archevêque de Rouen dans les années 1515 à 1518.

Les documents d'époque, dont Marc H. Smith a fait la synthèse, et qui font état du château de Gaillon, sont des observations d'illustres italiens venus le visiter[10]. Ces hommes, s'ils ont tous été très admiratifs des œuvres que recelait le château, n'en ont fait que l'éloge et tout au plus une très vague description. Seul, dans sa lettre, éditée par Roberto Weiss, Jacopo Probo d'Atri, secrétaire du marquis de Mantoue, cite rapidement des stalles. En effet, il a décrit en détail, en 1510, à Isabelle d'Este, l'ensemble des bâtiments et parcs du château. En revanche, à propos du chœur de la chapelle haute, il n'a fait que mentionner des ornements de petites figures et de feuillages : *« et lo choro de legno, lavorato de picole figure et fogliame »*[11].

Il faut attendre 1678 pour avoir de nouveau un écrit sur les stalles, il est rédigé dans un Procès-verbal de l'Académie royale d'architecture[12]. Texte qu'Antoine-Augustin Bruzen de la Martinière reprend dans l'édition de 1739 de son dictionnaire. Il mentionne que : « Les chaises de chœur sont d'un bois rare, avec des pièces rapportées »[13]. Ce sont les seuls documents textuels qui nous soient parvenus à propos des stalles avant qu'elles ne soient déplacées. Par ailleurs, un document graphique, représentant quelques schémas de stalles a été retrouvé. Daté des environs 1500, Elisabeth Chirol l'a considéré comme étant une première esquisse de cette œuvre[14].

Puis les stalles de Gaillon ont été décrites très succinctement par Alexandre Lenoir lorsqu'il les a fait porter dans son musée des Monuments français. Cinquante ans plus tard, Achille Deville a fait faire un dessin du mobilier monté par François Debret en 1850. Il était composé de quelques éléments de ces stalles. Deville a publié ce dessin dans l'Atlas associé à son édition des comptes du château de Gaillon[15]. Achille Deville a publié ces derniers, en 1850, dans un ouvrage qu'il introduisit par l'histoire du château, monument qu'il décrivit par la suite. Il consacre cinquante-six pages à la revue des artistes, selon leurs citations dans les comptes. Lesquels sont retranscrits sur quatre cent quarante-quatre pages, numérotées indépendamment. En conclusion, l'auteur a fait le bilan financier de la construction du château de Gaillon et tracé la table des noms des contributeurs, avant de présenter un certain

---

[10] SMITH M.H., « Rouen - Gaillon : témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise », *L'architecture de la Renaissance en Normandie 1 : Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 46.

[11] WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *Journal of the warburg and Courtauld institute*, 1953, vol. 16, 1/2, p. 8.

[12] MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1927, p. 9.

[13] BRUZEN DE LA MARTINIÈRE A.-A., *Le grand dictionnaire géographique historique et critique*, Paris, Libraires associés, 1768, vol. 6/, p. 3, G- L.

[14] CHIROL E., « Un dessin de stalles inédit du début du 16e siècle : Projet pour le château de Gaillon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1958, p. 55-59.

[15] DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon: atlas*, Paris, Impr. nationale, 1851.

nombre de pièces, dont les inventaires. Ce bilan n'est probablement pas tout à fait exact, attendu qu'un certain nombre de passages des manuscrits sont détériorés ou illisibles. Cependant, il donne très certainement un bon ordre de grandeur et fournit des informations très significatives. Nulle part, dans cet ouvrage, Deville ne mentionne quelles archives il a publiées. De la lecture de l'inventaire sommaire des archives de la Seine-Maritime, datées avant 1790, réalisé par Robillard, j'ai pu déduire qu'il n'a pas publié les archives G 85 à 95 qui recèlent des folios concernant la construction de Gaillon entre les années 1498 et 1509, mais qu'il en a tenu compte dans son relevé général des dépenses[16]. Il les a citées dans un premier solde qu'il a calculé, le second solde se référant aux comptes qu'il a publiés[17]. Ces derniers sont tirés des volumes G615 à G632 des archives de la Seine-Maritime[18].

Enfin, alors qu'elles avaient été montées en 1880, avec tous les éléments en sa possession, par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Paul Vitry et Gaston Brière les ont décrites ainsi en 1908 : « quant aux deux rangées à dossier [...] ce sont des monuments très importants et exceptionnels dont l'exécution est, du moins en partie, italienne. Des panneaux de marqueterie de couleur, ou *tarsia*, travail très certainement italien, [...] une série de bas-reliefs en bois [...] rappellent l'art des tailleurs de bois français ou flamands. Les parties de sculpture ajourées, et elles sont assez nombreuses, notamment les statuettes et les grands groupes en ronde-bosse qui décorent les extrémités, ont été exécutés par Villeminot »[19]. Depuis cette publication, il était considéré que les parties de style gothique des montants, étaient du néo-gothique du XIXe siècle.

Force est de constater que tous ces documents ne permettent pas de connaître la composition des stalles en 1518. Leur date d'exécution est elle-même incomplètement connue. Ces données et d'autres témoignages ont été analysés par quelques auteurs. La synthèse suivante qui en est faite est présentée en tenant compte de plusieurs questionnements qui se font jour à propos de ces stalles. Ainsi sera tout d'abord prise en considération la controverse sur leurs dates d'exécution. Puis les travaux d'authentification seront revus. À la suite seront présentés les débats surgis à propos du nombre initial de chaires, et de leur iconographie. Puis les avis divergents sur l'identité des artisans qui ont exécuté les stalles et sur celle de l'auteur de leur programme seront évoqués. Enfin les colloques organisés à la mémoire du cardinal seront cités.

---

[16] ROBILLARD DE BEAUREPAIRE C. de (dir.), *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790: Seine-inférieure*, Paris, Dupont, 1868. Le registre G94 concerne des dépenses pour Gaillon et autres sur l'année 1508-1509 (saint Michel à saint Michel). Il se poursuit, après le décès de Georges Ier par les registres G95 (10/1513) à G98 (10/1518) dans lesquels sont portées des dépenses pour le château de Gaillon. Les registres suivants ne concernent plus le château.

[17] DEVILLE A. (dir.), *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Paris, Imprimerie nationale, coll.« Collection des documents inédits sur l'histoire de France. Troisième série. Archéologie », 1850, vol. 1/, p. 445.

[18] Les comptes sont établis chaque année à la saint Michel et ne courent donc pas sur une année calendaire actuelle. Par ailleurs avant 1567 le premier jour de l'année était le jour de Pâques.

[19] VITRY P. et G. BRIÈRE, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux: notice historique et archéologique*, Paris, France, D.-A. Longuet, 1908, p. 87,88.

Date d'exécution des stalles

Les comptes du château de Gaillon, publiés par Deville, datés jusqu'en septembre 1509, font état d'exécution des stalles entre décembre 1508 et fin septembre 1509[20]. En 1952, Elisabeth Chirol avait indiqué que Nicolas Castille avait obtenu, en 1515, un contrat pour parfaire les chaires de la chapelle[21]. Elle avait donc montré que la construction des stalles avait été poursuivie après 1509. Seule Agnès Bos, en 2007, a repris cette précision[22]. Aux comptes publiés par Deville doivent en effet être ajoutés ceux de Gilles de Tilques conservés aux archives de Seine-Maritime. Ces comptes font mention d'un contrat pour finir les stalles. Il a été établi, en 1515, entre Georges II d'Amboise, qui a succédé à son oncle, et Nicolas Castille. Le document ne présente pas le contrat, mais précise que ce dernier s'élevait à 1200 livres. Mais les auteurs n'ont pas précisé quelles sont les factures qui ont été honorées par Georges II d'Amboise. Ils n'ont pas plus proposé de date de montage de l'ensemble.

Authentification du mobilier remonté mal définie

Ces stalles ont été démontées, transportées dans différents sites et, au cours de ces déplacements, des parties ont été dispersées ou créées. Si bien que ce meuble, qui est aujourd'hui dans la basilique Saint-Denis, est composé d'éléments provenant de diverses origines, ce que quelques historiens ont rapporté. Notamment, dans l'inventaire détaillé qu'il a fait des boiseries provenant du château de Gaillon, lorsqu'il a intégré celles-ci au musée de Cluny, Jean-Jacques Marquet de Vasselot a procédé à un historique des stalles[23]. Il a précisé qu'il a obtenu des informations sur leurs restaurations de la part de son ami Gaston Brière. Marquet de Vasselot n'a pas consulté les archives de Viollet-le-Duc qui sont accessibles au public. Malgré tout, grâce aux communications de monsieur Brière, il était en mesure de dire que les panneaux de bas-relief, représentant la décollation de saint Jean et le martyre de saint Etienne, avaient été créés par le sculpteur Villeminot. Lors du montage des stalles à Saint-Denis des parties ont donc été restaurées et d'autres créées.

Dans sa monographie sur leur histoire, Marquet de Vasselot complète cette note et précise, selon les données que lui avait communiquées Brière, que les menuisiers auraient réalisé plusieurs figures, des groupes ajourés et des bas-reliefs[24]. Il indique que Debret avait fait réaliser des bas-reliefs en carton-pierre, copie de deux d'entre ceux qu'il avait trouvés, pour remplacer des panneaux manquants. Il précise également que c'est Viollet-le-Duc qui a fait réaliser les deux nouveaux bas-reliefs en bois.

En 2006, le cabinet Yves Gilbert a été chargé, par la DRAC Île-de-France, de procéder à une analyse des stalles en vue d'une restauration. L'étude elle-même n'a pas été publiée,

---

[20] DEVILLE A. (dir.), *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 391-395.

[21] CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France: le château de Gaillon*, Rouen, M. Lecerf, 1952, p. 62.

[22] BOS A. et J. DUBOIS, « Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon », *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Musée national de la Renaissance Réunion des musées nationaux, 2007, p. 92.

[23] MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 17.

[24] *Ibid.*, p. 19. « sept figures neuves, quatre groupes ajourés et deux bas-reliefs pour les dossiers, représentant les martyres de Saint Jean et de Saint Etienne ».

mais une synthèse en a été rédigée par Alexandra Gérard et Serge Pitiot[25]. Ces auteurs précisent que les experts ont pu départager les bois anciens des bois de 1880, par leur grain et leur couleur. Sans donner de détails, ils ont présenté une figure de la rangée nord, sur laquelle ils ont indiqué qu'en plus du panneau de bas-relief des dorsaux, les plinthes, quatre panneaux de soubassement et un dossier ont été créés au XIXe siècle. De même, selon eux, les pieds et une partie du dais de la chaire du côté nef avaient été restaurés.

Les auteurs ont malgré tout indiqué que, sur les deux panneaux réalisés par Villeminot, le sculpteur a remarquablement su reprendre les ambiances et postures des personnages d'autres scènes qu'il avait sous les yeux. Ils en ont conclu que les œuvres créées s'intègrent parfaitement à l'ensemble d'origine. C'est sur ce mode, constatent-ils, que Villeminot a procédé à toutes ses restaurations. Aucune autre publication ne complète cette première critique d'authenticité.

Dispersion des stalles et des boiseries de la chapelle haute de Gaillon

Parmi tous les auteurs qui ont étudié les stalles entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe, seul Marquet de Vasselot s'est attaché à rechercher les éléments qui manquaient et l'origine de tous ceux qui les composent. L'auteur précise qu'il n'a pas pu les retrouver tous[26].

En 2007, pour la première fois après cet éminent conservateur, Agnès Bos a procédé à un recensement des boiseries provenant de la chapelle de Gaillon[27]. Les trois panneaux de bas-relief, que le conservateur avait introduits au musée de Cluny, sont maintenant au musée de la Renaissance d'Écouen[28]. Les panneaux de dossier, qu'il avait retrouvés dans la collection Blumenthal, sont maintenant au musée Metropolitan Museum of Art de New-York. En synthèse Agnès Bos montre que l'ensemble des boiseries, de la chapelle haute du château de Gaillon, parvenu jusqu'à nous, est constitué : des stalles et de la porte de la chapelle placées dans la basilique Saint-Denis, d'un bas-relief qui était en principe au Staatliche Museum de Berlin, de quelques boiseries, qui avaient composé plusieurs clôtures, et de deux panneaux des stalles qui sont au Metropolitan Museum of Art de New-York[29]. Par ailleurs, encore en France, quelques petits panneaux de boiserie et deux panneaux de soubassement de stalles sont au musée Vivenel de Compiègne. Enfin le reste des éléments, qui sont dans le domaine public, est au musée de la Renaissance d'Écouen, notamment trois bas-reliefs du style de ceux des dorsaux qui ont été remontés et une rangée de prie-Dieu. Seront ici étudiés, uniquement les stalles et les quatre panneaux des dorsaux qui sont conservés dans des musées.

---

[25] GÉRARD A. et S. PITIOT, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Etude critique et restauration », *Bulletin des Monuments Nationaux: Monumental*, me semestre 2008, p. 66.

[26] MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 24, 26. « d'autres encore ont disparu, dont le nombre ne saurait être fixé, car je ne me flatte pas de les avoir retrouvés tous ».

[27] BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 83.

[28] *Ibid.*, p. 96.

[29] Agnès Bos a pu voir les boiseries à New York, mais n'a pas touvé le bas-relief conservé en principe à Berlin.

Nombre de chaires questionné

Lorsqu'Alexandre Lenoir a rassemblé les stalles en 1802, il en a donné une première description. Il n'a pas détaillé l'iconographie des panneaux, mais il a décrit succinctement le mobilier[30]. Selon ce texte, il a récupéré onze stalles, qui étaient constituées de quatorze panneaux de bas-relief et seulement treize panneaux de marqueterie représentant des sujets allégoriques. Pour ces derniers il s'agit vraisemblablement des grands panneaux de marqueterie des dorsaux qui représentent des sibylles et des vertus. D'après sa description, l'ensemble de ces vingt-sept panneaux devait être monté en deux registres sur les onze dorsaux. Il y a tout lieu de penser que les panneaux arabesques mentionnés composaient les dossiers et autres parties comme de nos jours.

Depuis, le nombre de stalles a été questionné. Étaient-elles à l'origine au nombre de douze, comme montées aujourd'hui? De fait à la Révolution douze chaires avaient été léguées à l'église du village de Gaillon[31]. Cependant, elles pouvaient être plus nombreuses, puisque le nombre de bas-reliefs permettait d'en réaliser quatorze. Les auteurs, qui ont synthétisé les connaissances sur ces stalles, ont pensé, qu'en effet, il pouvait y en avoir quatorze mais sans réellement argumenter leur propos[32]. Quant à l'iconographie des stalles, plusieurs auteurs s'y sont intéressés et ne sont pas toujours arrivés aux mêmes conclusions, ou même n'ont pas conclu. Celles-ci sont déclinées maintenant.

Iconographie controversée

La présentation suivante suit l'ordre chronologique de parution des publications traitant de l'iconographie des stalles. Les propositions des différents auteurs sont récapitulées dans les tableaux 1.1 à 1.5 (page 462 à 466).

Achille Deville : une première identification

En 1850, un demi-siècle après l'acquisition des stalles par l'État, Achille Deville, dans l'introduction de son ouvrage dans lequel il a publié les comptes du château de Gaillon, a listé tous les panneaux de bas-relief, ainsi que les panneaux de marqueterie accessibles au public[33]. Avant les restaurations ordonnées par Viollet-le-Duc, quelques panneaux étaient situés dans la chapelle d'hiver de la basilique Saint-Denis. Ils étaient visibles sur les douze stalles placées par l'architecte Debret, alors qu'il en était le conservateur. Deville a fait dessiner par Lemaitre

---

[30] LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième*, Paris, Impr. Guillemimet ; Hacquart, 1802, p. 20.

« Cette boiserie magnifique est composée de trente-trois panneaux arabesques, plus légers et plus fins les uns que les autres ; de quatorze bas-reliefs enchâssés dans de petites colonnes aussi arabesques, et représentant des sujets du Nouveau Testament, au-dessous desquels on voit treize tableaux de marqueterie, formés avec des bois de couleur incrustés, représentant divers sujets allégoriques ; le tout formant onze sièges ou stalles mouvantes, chargées d'arabesques et d'instruments du dessin le plus léger et d'une exécution parfaite »

[31] BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon.*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 120.

[32] BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 90.

[33] DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon / publ. d'après les registres manuscrits des trésoriers du Cardinal d'Amboise*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, p. LXXV.

deux planches qui représentent ces panneaux, montés en association avec des éléments d'autre provenance (figures 4 et 5)[34].

Deville s'est dit ébloui par les dorsaux des stalles, mais il n'a pas recherché les panneaux qui étaient assurément manquants, ou du moins n'en a pas parlé. Les bas-reliefs, ainsi que les panneaux marquetés qu'il a énumérés, sont ceux dont il a fait publier les représentations. Des panneaux marquetés, il n'a cité que les figures qui sont associées à un phylactère ou un texte qui les identifie : Foy, Hellespontica, sibilla, Justice, Prudence, Persica, Force, Tiburtina, Tempérance, Charité et Delphique.

Il a précisé que les sujets en relief sont empruntés aux Ancien et Nouveau Testaments. Parmi les bas-reliefs il a trouvé : « Saint Jean prêchant dans le désert ; Relevailles de la Sainte Vierge ; La Vierge et saint Joseph ; Naissance de saint Jean ; Baptême du Christ ; Emprisonnement de saint Jean ; Le miracle de l'idole ; Saint Jean-Baptiste conduit en prison (sujet répété) ; Mise en croix (de saint André?) ; Décollation de saint Jean ; L'âme du mauvais riche ballottée par les démons ; Relevailles de la Vierge (sujet répété) »[35].

Achille Deville a donc identifié uniquement des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de celle de la Vierge Marie.

Émile Mâle : iconographie de marqueteries

Quelques décennies plus tard, en 1908, Émile Mâle, a publié un ouvrage sur l'art religieux en France. Il y soulignait que les sibylles des stalles de Gaillon présentaient la même iconographie que bien des sibylles françaises de cette époque. Mais il n'a pas cherché à mieux identifier les sibylles des stalles[36]. Il y montrait également que le *Calendrier des bergers* était illustré dans ce mobilier[37].

Marquet de Vasselot : recherche des panneaux de bas-relief dispersés, nouvelle iconographie

Debret et Viollet-le-Duc avaient gardé des éléments des stalles de Gaillon dans les réserves, mais n'avaient pas cherché à rassembler ceux qui manquaient. Par contre, lors de la constitution du musée de Cluny en 1927, Marquet de Vasselot a procédé à un inventaire exhaustif des boiseries provenant du château de Gaillon, dont les panneaux manquants des stalles. Il s'est notamment attaché à rechercher et à reconstituer l'histoire de plusieurs panneaux de bas-relief qui provenaient de collections particulières[38]. Il a ainsi retrouvé les quatre panneaux de bas-relief manquants.

Il a récupéré en particulier le panneau de « Saint Georges combattant le dragon » à propos de l'authenticité duquel il a lancé une discussion. Il a rectifié le titre d'un autre panneau provenant d'une collection particulière. En effet il a identifié comme « Saint Georges refusant l'or du roi » le panneau qui avait été vendu comme illustrant « Ésaü vendant son droit d'ainesse ». Les deux autres panneaux retrouvés illustrent quant à eux deux scènes de la

---

[34] DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.* planches XII et XIII

[35] Voir tableaux 1.1 et 1.2 p. 462 et 463.

[36] MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1908, p. 291.

[37] *Ibid.*, p. 518.

[38] MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 20-24.

vie de saint Jean-Baptiste. Ce sont le « Festin d'Hérode », toujours conservé au Staatliche Museum de Berlin, et « Salomé recevant du bourreau la tête de saint Jean-Baptiste », revenu à l'État comme les deux premiers.

Marquet de Vasselot a donc pu introduire trois panneaux de bas-relief dans les collections du musée de Cluny, il n'a pas racheté celui de Berlin. Ainsi le créateur du musée de Cluny n'a pas détaillé les stalles conservées à Saint-Denis, mais il a identifié deux bas-reliefs récupérés comme représentant des scènes de la vie de saint Georges.

Elisabeth Chirol : histoire du château de Gaillon, rapide description des stalles

Il fallut attendre 1952, pour que le château de Gaillon soit minutieusement inventorié dans son ensemble, et ceci par Elisabeth Chirol. Cette auteure ne s'est cependant pas attachée à la description des éléments des stalles, si ce n'est pour argumenter leur aspect italianisant. Elle a malgré tout précisé que les figures des panneaux de marqueterie des dorsaux sont entourées d'une architecture dont l'effet de perspective est particulièrement étudié[39].

Jusque-là, cette œuvre, les stalles de la chapelle haute du château, n'avait donc pas été analysée en profondeur. Les auteurs qui en avaient parlé n'avaient fait que reprendre la description qu'en avait faite Deville. Enfin, un regain d'intérêt a vu le jour à la fin du XXe siècle, lorsque l'analyse des stalles parvenues jusqu'à nous est devenue un sujet d'étude pour les historiens de l'art.

Alain Mousny, Elaine Liou : controverse sur l'iconographie

Dans la fin des années quatre-vingt-dix, Alain Mousny (1997) et Elaine Liou (1999) ont étudié ou décrit les stalles. Cette dernière n'a pas cité Alain Mousny, qui n'est pas publié. Connaissait-elle son travail, nous ne le savons pas, mais leurs propositions sont assez proches. Ils ont décrit ces stalles de manière très détaillée et précise, respectivement dans un mémoire de master, soutenu à Paris Sorbonne, consacré uniquement aux stalles et dans une thèse, soutenue à l'université de Pensylvanie, consacrée au château de Gaillon[40]. Ils sont les premiers à avoir reconsidéré les identifications des scènes faites par Deville.

Ils ont complété la liste des figures de marqueterie. Alain Mousny fut le seul à reconnaître la sibylle qui n'est pas nommée. C'était d'après lui Agrippa. Par contre, ainsi qu'Elaine Liou, il a trouvé une vertu dans l'autre figure non identifiée. Mais, si pour Alain Mousny il s'agissait de la Virginité, pour Elaine Liou il s'agissait de l'Espérance[41].

Enfin, ces auteurs s'accordent avec Deville pour un certain nombre de bas-reliefs, excepté pour quatre d'entre eux. La découverte du combat de saint Georges contre le dragon, ainsi que la reconnaissance d'autres épisodes de la vie de saint Georges par Marquet de Vasselot, a provoqué une ouverture qui a incité à rechercher d'autres scènes de la vie de ce saint dans les panneaux des stalles. Ainsi, la scène identifiée comme représentant Jean-

---

[39] CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, *op. cit.*, p. 113. « Panneaux rectangulaires couverts d'arabesques […] rangées de Sibylles et de Vertus doctement assises dans leur architecture classique, dont l'effet de perspective est renforcé par les couleurs variées de la marqueterie […] et différentes scènes de martyre entourées elles aussi dans un encadrement entièrement italien ».

[40] MOUSNY A., *L'iconographie des stalles de Gaillon*, Paris, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, 1997 ; LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance: a thesis in art history*, Thesis Ph. D., Pennsylvania State University, 1999, p. 299-303.

[41] Voir tableau 1.2 p. 463.

Baptiste conduit en prison, Mousny et Liou l'ont interprétée comme étant la conduite de saint Georges en prison. Cependant Elaine Liou s'accorde avec Deville pour le martyre de saint André alors que Mousny attribue cette scène au martyre de saint Georges (supplice du chevalet). Par ailleurs Elaine Liou attribue à saint Paul la scène de la décollation alors que Mousny l'attribue à saint Georges. Donc, d'après ces auteurs, un grand nombre de panneaux illustrent la vie de saint Georges, alors que Deville n'en trouvait aucun. Ces deux auteurs ont par ailleurs identifié des scènes de vie d'autres saints. Le panneau illustrant l'âme du mauvais riche portée aux enfers selon Deville, est devenue pour eux la tentation de saint Antoine[42]. Ils ont tous deux attribué celui des relevailles de la Vierge à la scène d'Anne et Joachim rejetés du temple. Enfin ils ont identifié le couple de Marie et Joseph comme la rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée.

À ceci Mousny ajouta une identification des appuis-main et des statuettes tandis qu'Elaine Liou a fait un inventaire très exhaustif de toutes les parties sculptées. Dans les appuis-main Alain Mousny a trouvé les métiers suivants : Bouffon triste, Sculpteur, non identifié, Architecte, Parcheminier, Tonnelier, Vannier, Menuisier ou charpentier, non identifié, Fauconnier, Barattage, Luthier ou musicien, Tailleur de vigne, Bouffon joyeux, Armurier, et non identifié[43]. Quant à Elaine Liou elle a identifié les personnages suivants : Clown, Sculpteur, Forgeron de bouclier, Miniaturiste ou graveur, Scribe, Tonnelier, Tonnelier, Tonnelier de foudre, Soldat, Fauconnier, Potier, Souffleur de verre, Menuisier, Clown, Soldat enfin Armurier. Ces résultats sont donc assez différents et les auteurs n'ont pas justifié leurs choix. Ces différences sont, malgré tout, compréhensibles, parce que les caractéristiques ne sont pas aisées à mettre en évidence. De fait, les artisans sculptés ont parfois été très détériorés, et les éléments différenciant ne sont pas toujours très clairs.

Ces auteurs ont eu les mêmes difficultés pour l'identification des statuettes placées sur les interdorsaux. Ils s'accordent sur quatre saints : André, Paul, Pierre et Thomas, dont les attributs sont bien évidents[44]. Par contre Alain Mousny n'a pas reconnu saint Jean, qui pourtant porte la coupe, ce qu'Elaine Liou a compris. Cette dernière a de plus proposé que le saint qui porte un rouleau soit saint Jacques le Majeur. Par ailleurs, elle seule a trouvé saint Luc et saint Matthieu parmi les statuettes. Enfin, elle a identifié saint Jude là où Mousny a trouvé Simon le Zélote. De plus, ce dernier vit saint Jean dans une statuette que Liou n'a pas pu identifier.

Elaine Block : les miséricordes

Par la suite, ces auteurs ont également décrit les miséricordes, comme a pu le faire Elaine Block, mais sans identifier les scènes[45]. À la même époque en effet, Elaine Block, spécialiste des miséricordes, a fait un inventaire des stalles de Gaillon qui est présenté en photo sur le site internet de l'université de Princeton[46]. Cette base de données fournit un ensemble de prises de vues des stalles et quelques identifications de scènes. L'auteure a procuré plus de détails sur la description des miséricordes, dans le corpus des miséricordes de l'époque médiévale en France qu'elle a publié[47]. Cependant, comme sur le site de Princeton,

---

[42] Voir tableau 1.1 p. 462.
[43] Voir tableau 1.3 p. 464.
[44] Voir tableau 1.4 p. 465.
[45] Voir tableau 1.5 p. 466.
[46] *Princeton University*, https://www.princeton.edu/node/141, consulté le 14 juin 2019. http://ica.princeton.edu/index.php
[47] BLOCK E.C., *Corpus of medieval misericords in France: XIII-XVI century*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 143-147.

elle les a décrites, mais n'a pas identifié l'ensemble des scènes. Cette auteure a trouvé que, parmi les miséricordes, l'une d'entre elles, celle sur laquelle est représenté un satyre, est une allusion à l'enfer[48]. De même elle a nommé une scène de miséricorde : *Eustache of Rome : Vision*. Plusieurs miséricordes peuvent, à ses yeux, être associées à des vices et des vertus, comme il en est sur les quadrants des parcloses[49].

Spécialiste des miséricordes, elle a malgré tout cherché un sens à cet ensemble et a trouvé que certaines scènes pouvaient retracer les spectacles donnés dans la partie du parc du château de Gaillon nommée le Lydieu[50]. Dans sa publication, elle a détaillé en effet chaque miséricorde et a trouvé, à la fois pour les scènes de genre et pour les rondes, une explication dans les fêtes que pouvait donner le cardinal dans son château. Mais elle n'a pas présenté de documentation sur les dites fêtes, ce qui est concevable car nous verrons plus loin que le cardinal avait d'autres préoccupations. Enfin, elle s'est intéressée à extraire l'italianisme dans cette œuvre, départageant les miséricordes entre une série à l'iconographie gothique et l'autre apparentée à l'iconographie italienne, comme par exemple les gravures de da Brescia[51]. Par ailleurs, dans ce texte, elle est seule à proposer que les artistes italiens Andrea Zoan et da Brescia aient travaillé à Gaillon, mais n'apporte aucune preuve[52].

Quant aux les bas-reliefs elle en nomme quelques-uns, sans liens : *Saint : Martyrdom ; Scene, Martyrdom ; John Baptist : Beheading ; Stephen Protomartyr : Stoning ; Personification : Vice ; Saint : Scene, Martyrdom ; Apostle, Andrew : Crucifixion ; Saint : Scene, led to Prison ; Saint : Scene, destroying Idols*[53]. Elle a donc apporté moins de précision que les auteurs précédents sur l'identité des scènes.

La figure marquetée, qui n'a pas de phylactère pour la nommer, a été identifiée par Elaine Block comme étant l'Espérance. Enfin, elle a donné des descriptions vagues des métiers des personnages des appuis-main, ou des autres scènes sculptées ou marquetées[54]. Par ailleurs, à la suite d'Émile Mâle, cette auteure a décrit les vices illustrés sur les parcloses[55].

Éléments d'analyse ou de synthèse

Irène Gnarra, en 2004 s'est attachée à une seule figure. Dans une étude générale sur les sibylles, elle a considéré la sibylle sur le phylactère de laquelle seul le mot *sibilla* est écrit. Elle l'a reconnue comme étant la sibylle Cumaine. Elle a interprété son attribut comme étant un sceptre et a pris en considération son vêtement et ses atours pour arriver à ce résultat[56].

---

[48] BLOCK E., « Visions of Hell on the choir stalls from the Château of Gaillon », *Arts profanes/Profane Arts*, 1996, p. 212.

[49] BLOCK E., « La chapelle et les stalles du château de Gaillon : leur secret », *Château et société castrale au Moyen âge*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll.« Publications de l'Université de Rouen, ISSN 0244-5603 », 1998, p. 114.

[50] *Ibid.*, p. 110.

[51] BLOCK E., « L'influence italienne sur les stalles de chœur du château de Gaillon », *Léonard de Vinci entre France et Italie, « miroir profond et sombre »*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 118.

[52] *Ibid.*, p. 120.

[53] Voir tableau 1.1 p.462.

[54] Voir tableaux 1.2 et 1.3 p.463, 464.

[55] BLOCK E., « Visions of Hell on the choir stalls from the Château of Gaillon », *op. cit.*

[56] GNARRA I., « Sibyls in Anjou », P. BARBIER et F. BILLIET (dir.), *Bible de bois du Moyen Age: Bible et liturgie dans les stalles médiévales*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 227.

En 2007, deux expositions ont été consacrées aux œuvres du cardinal[57]. Celle de la région parisienne a été répartie dans les musées de Cluny et d'Écouen. Pour cette dernière, intitulée *l'Art des frères d'Amboise, les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, dont elle a été commissaire, Agnès Bos s'est basée sur le travail d'Elaine Liou[58]. Un peu plus tard, en 2015, Marielena Bugini a fait de même.

Alors qu'aucun des auteurs précédents n'avait pu préciser quelles étaient les scènes figurées sur les miséricordes, en 2012, Fréderic Billiet a analysé très en détail la miséricorde qui était identifiée jusque-là comme une scène de concert, et a montré qu'il s'agissait d'une allégorie de la Musique[59]. Il a en effet trouvé, dans une édition de la *Margareta Philosophica* de Gregory Reisch, une gravure sur laquelle on peut reconnaître, et selon la même scénographie, tous les personnages qui sont représentés sur la miséricorde, bien que ces derniers soient parfois très mutilés.

Cette synthèse montre que l'iconographie de ces stalles n'était pas encore totalement élucidée en 2014, date à laquelle j'ai apporté quelques compléments lors d'un travail de master. Celui-ci sera décrit plus loin. Enfin de nombreux éléments ont été dispersés, tous n'ont pas été retrouvés. Les avis sur les artistes qui ont créé les stalles ainsi que sur les auteurs des cartons sont également partagés.

Artistes créateurs des stalles non clairement identifiés

Un auteur pour des cartons

En histoire de l'art italien, il a souvent été montré qu'un peintre a été auteur des cartons des panneaux de marqueterie. Il est donc d'usage de rechercher l'artisan qui a dessiné les stalles et les motifs des panneaux de boiserie, dont les marqueteries.

Cette prospection est d'autant plus justifiée dans le cas présent que, dans les comptes du château, il est transcrit que Thibault Roze a été payé pour avoir livré des parchemins pour des dessins de stalles. L'un de ces parchemins semble avoir été retrouvé dans les archives de la Vienne par monsieur Crozet, cité par Elisabeth Chirol[60]. Ce dessin présente deux stalles dont les sièges, de style renaissance, très ornementés, sont couronnés de dais de style gothique flamboyant. Elisabeth Chirol a supposé que ce dessin a servi de premier modèle pour les stalles de Gaillon (figure 6). Mariaelena Bugini a, quant à elle, supposé qu'il y aurait eu un ou plusieurs auteurs de cartons pour les panneaux de marqueterie[61]. À la suite d'Elisabeth Chirol elle a proposé, de manière surprenante, et sans plus argumenter, que ce Thibault Roze, qui a livré les parchemins, ait été l'auteur des dessins. Aucune autre hypothèse n'a été soutenue.

---

[57] Autour des œuvres des frères d'Amboise une exposition a été montée en région parisienne par Agnès Bos. Elle est intitulée *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon* (2/10/2007 - 4/02/2008). Elle fut prolongée par une exposition à Rouen du 27/02 au 12/05/2008 au musée départemental des Antiquités, intitulée *Le château de Gaillon, fastes de la Renaissance en Normandie* dont Nathalie Roy et Salima Hellal ont été les commisaires.

[58] BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95 ; BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, Thèse de doctorat, University of Geneva, Genève, 2015, p. 63.

[59] BILLIET F., « Choir-Stall Carvings: A Major Source for the Study of Medieval Musical Iconography », *From Minor to Major The Minor Arts in Medieval Art History*, Colum Hourihane, 2012, p. 292.

[60] CHIROL E., « Un dessin de stalles inédit du début du 16e siècle : Projet pour le château de Gaillon », *op. cit.*, p. 58.

[61] BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 69.

Ainsi l'auteur du dessin des stalles, s'il y en a eu un, était inconnu, tout comme les réalisateurs. En effet, les comptes du château mentionnent des artisans rétribués pour avoir œuvré aux menuiseries des stalles, mais ne citent pas de noms.

Identité des auteurs des stalles controversée

Achille Deville, en faisant l'inventaire des artisans qui ont travaillé au château de Gaillon, a constaté que les étrangers sont une petite poignée. Il en a donc conclu que cet immense chantier avait été réalisé par des Français. Quant aux menuisiers qui ont construit les stalles, il a abouti à l'idée qu'ils étaient rouennais, ou tout au moins français[62]. À sa suite J. J. Marquet de Vasselot en a convenu[63]. Dans la liste des menuisiers ébénistes français qui ont travaillé pour Gaillon, Michellet Guesnon et Nicolas Castille ont retenu l'attention de Deville. Le second, car il a été le menuisier qui a le plus travaillé pour le compte du cardinal, le premier, pour sa qualité marqueteur. Cet artisan est en effet le seul du chantier de Gaillon qui soit qualifié de marqueteur. Pierre Ramond proposa, à la suite de Deville, qu'il ait réalisé les panneaux marquetés des stalles [64].

L'identité et les ateliers des artisans marqueteurs ayant travaillé sur les stalles ont cependant fait l'objet de controverses. À première vue, d'une part parce qu'il s'agit de marqueterie, d'autre part parce qu'ils s'inscrivent dans la lignée des œuvres en *tarsia geometrica* ou *intarsia a prospettiva*, les panneaux des dorsaux ont semblé être italiens à nombre d'auteurs. André Chastel affirma même qu'ils ont été importés[65]. Parmi les auteurs qui ont été sensibles à cet aspect italianisant des panneaux, et sachant qu'il n'était pas rare que des artisans francisent leur nom, certains ont pensé à un supposé italien. Notamment Yves Bottineau-Fuchs et Agnès Bos, ont estimé que l'artiste aurait pu être Richard Guerpe ou Carpe, dont le nom original aurait été Riccardo da Carpi, c'est-à-dire venant de Carpi, petit village situé près de Modène[66]. Malheureusement ils n'ont donné aucun argument, ils ont simplement cité les auteurs qui les ont précédés, en mentionnant que ceux-là mêmes n'avaient pas de preuve. Florence Girard-Pipau avait même déclaré sans ambages que cet artisan avait été envoyé par Charles Ier d'Amboise, mais toujours sans preuve[67]. En 1918, Arthur Tilley avait lui-même précisé que rien ne permettait de confirmer l'hypothèse que cet artisan avait pu être italien [68]. Quant aux marqueteurs, Mariaelena Bugini a affirmé leur peu de qualification. Cette auteure a relevé les maladresses des marqueteurs de manière bien sévère. Elle n'a pu contrôler une impression de dégoût en voyant le visage de l'allégorie de la Charité : « laide […] la charité [...] strabique »[69]. Mais elle n'a pas évoqué de pistes pour trouver leur identité.

---

[62] DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon / publ. d'après les registres manuscrits des trésoriers du Cardinal d'Amboise*, *op. cit.*, p. LXXVII.

[63] MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 47.

[64] RAMOND P., *La marqueterie*, Dourdan, H. Vial, 1978.

[65] CHASTEL A., *L'art français temps modernes 1430 – 1620*, Paris, Flammarion, 1994.

[66] BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges 1er d'Amboise (1460-1510): un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, PTC, 2005, vol. 1/, p. 137 ; BOTTINEAU-FUCHS Y., « Georges Ier d'Amboise et les artistes italiens », *Cahier des Annales de Normandie*, 2000, vol. 29, n° 1, p. 156 ; BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95.

[67] GIRARD-PIPAU F., « Le mécénat de Charles d'Amboise (1500 – 1511) », *L'information d'histoire de l'art*, 1972, p. 180, note 33.

[68] TILLEY A.A., *The dawn of the French renaissance*, Cambridge, University Press, 1918, p. 521.

[69] BUGINI M., « La marqueterie en France à la Renaissance », Genève, 2015, p. 25.

Achille Deville a considéré que Nicolas Castille a été le maître d'œuvre du chantier des stalles. Il a été suivi par de nombreux auteurs. Il s'agissait cependant d'une simple supposition qui n'était appuyée sur aucun argument.

Il y a donc eu un consensus partiel dans le choix de quelques menuisiers comme auteurs de ces stalles, mais l'argumentation est faible, pour ne pas dire qu'elle est inexistante. Il en est de même quant à l'auteur de leur programme.

Identité de l'auteur du programme non établie

Celui qui aurait conçu le programme de ce chef-d'œuvre n'a pas fait l'objet de grandes considérations. Programme qu'Agnès Bos a, de manière surprenante, considéré comme sans originalité pour l'époque[70].

Artus Fillon a été cité par Elaine Liou comme pouvant être l'auteur du programme des stalles. Celle-ci le cite simplement parce qu'il serait, selon Elisabeth Chirol, l'auteur également du programme du tombeau des cardinaux d'Amboise, mais ne propose aucun argument complémentaire[71].

Force est de constater, qu'ainsi que le soulignait Agnès Bos dans son article de synthèse, de nombreuses questions à propos des stalles restaient non résolues[72]. Quant à la chapelle haute elle interrogeait également.

Chapelle haute

La chapelle haute est aujourd'hui détruite, seule la chapelle basse, qui lui servait de socle, est en état. Or les stalles ont été construites pour le collège de chanoines qui était attaché à la chapelle haute. La structure et l'ornementation de cette dernière se doivent donc d'être connues afin de comprendre dans quel cadre les chaires étaient intégrées. Deux propositions ont été formulées quant à la disposition de son abside.

Abside recouvrant la galerie entourant la chapelle basse

Georges Huard a proposé, selon l'analyse qu'il a faite de la clé de voûte parvenue jusqu'à nous, que la chapelle haute s'étende sur la chapelle basse et la large galerie qui l'entoure, comme pouvaient le laisser pressentir les dessins et gravures de l'époque[73]. En effet, Flaminia Bardati a commenté ces gravures ou dessins, en soulignant que ceux-ci montrent une grande continuité entre les contreforts du talus qui supportent les chapelles et les piliers de la chapelle haute[74]. Cette auteure a de ce fait proposé un espace sur lequel pouvait

---

[70] BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95.

[71] LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, *op. cit.*, p. 223. p. 223

[72] BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 94‑97. p. 94 - 97

[73] HUARD G., « La chapelle haute du château de Gaillon », *bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1926, p. 24. p.24

[74] BARDATI F., *« Il bel palatio in forma di castello »: Gaillon tra « Flamboyant » e Rinascimento*, Roma, Campisano, coll.« Saggi di storia dell'arte », 2009, p. figure 25. thèse figure 25

être implanté cette chapelle. D'après elle, l'abside de la chapelle haute pouvait recouvrir la galerie qui cernait le chevet de la chapelle basse. Un transept se serait étendu sur la terrasse au nord, tandis qu'au sud, il aurait recouvert un petit escalier hélicoïdal et la sacristie de la chapelle basse. La nef aurait été positionnée sur le vestibule et la garde-robe du niveau inférieur.

Abside superposée à celle de la chapelle basse

Xavier Pagazani, à l'instar de l'abbé Blanquart, et à l'encontre de G. Huard et de F. Bardati, avait proposé que l'abside de la chapelle haute coïncide avec celle de la chapelle basse[75]. À son avis la galerie existante, qui longe la chapelle basse, n'aurait pas pu supporter les piliers de la chapelle haute[76]. Mais il faudrait, précise-t-il, procéder à des fouilles archéologiques pour mieux comprendre la structure des fondations du bâtiment. En complément, cet auteur pense que le plan d'Androuet du Cerceau, sur lequel les absides des deux chapelles semblent coïncider, n'est que la reproduction d'un plan qui n'a pas été complètement suivi.

Sur le plan qu'il propose, Xavier Pagazani présente une nef sans transept. La largeur de celle-ci comprend celle de la chapelle basse et celle de la galerie de part et d'autre de l'abside. Son corps, depuis la partie hors œuvre qui jouxte l'abside, se prolonge sur la profondeur de la *grant maison*. La nef repose sur la garde-robe et le vestibule du niveau inférieur. L'auteur situe un oratoire au nord et une tribune au sud. Tous deux couvrant la partie hors œuvre et se prolongeant sur la largeur de la terrasse. Sur ce plan, une toute petite sacristie est située au sud, en partie sur la sacristie de la chapelle basse et sur une montée d'escalier. Le chœur, formé de l'abside et d'une première partie de la nef, couvre la surface de la chapelle basse. Il accueille les stalles. Il a imaginé que des baies auraient ceint plus des trois quarts de l'édifice[77].

Ces hypothèses restent à discuter. Sur le plan proposé par Flaminia Bardati les dimensions indiquées dans le procès verbal de vente du château après la Révolution ne sont pas respectées (figure 7)[78]. Sur le plan de Xavier Pagazani la longueur et la largeur indiquées sur le procès verbal de vente sont respectées, mais il n'y a pas de transept et les largeurs des baies ne peuvent accueillir deux lancettes. Pour comprendre la structure de la chapelle, ces auteurs ont choisi les élévations des gravures d'Androuet du Cerceau, du dessin de Stockholm et d'une gravure d'Israël Silvestre (figure 8). Elles ont en effet été dessinées à une date relativement proche de celle de la construction du vaisseau, alors que le château vivait encore ses heures de gloire. D'autres documents étaient donc à rechercher pour comprendre cette structure et départager les auteurs.

Quant aux éléments de décoration de la chapelle, le peu de témoignages laisse place à bien des controverses que nous aborderons plus loin.

---

[75] PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », A. BOS et J. DUBOIS (dir.), *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 79 ; BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, Evreux, C. Hérissey, 1899, p. 37.

[76] Merci à l'auteur pour ses explications.

[77] PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », *op. cit.*, p. 79 figure 47b.

[78] BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, *op. cit.*, p. 120.

Georges Ier d'Amboise

Parmi les études récentes, en 1996 madame Janin a soutenu une thèse, dans le cadre de l'école des Chartes, intitulée « Georges d'Amboise, archevêque de Rouen et légat *a latere* (1493-1510) », mais n'a pas encore autorisé la lecture de son texte. Puis, à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort en 2010, deux colloques ont mis en lumière ses dimensions d'homme d'Église et d'État. Mais ils ont donné une large part à ses actions de bâtisseur. Ces colloques ont été complétés par une exposition en 2017 qui valorisait le bibliophile et mécène.

Le colloque de Rouen s'est déroulé en octobre 2010, il était intitulé : *Au seuil de la Renaissance : le Cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*[79]. En guise d'introduction des actes, pour présenter le cardinal, Marc Venard a repris l'épitaphe qu'il avait demandée sur son tombeau. Sur celle-ci, sa dimension politique est évoquée par la mention de ses relations privilégiées avec le roi de France et le pape, malheureusement en des termes qui prêtent à controverse. Cette inscription se termine par cette phrase : « *virtus mortis nescia morte viret*.»[80] Cependant, l'épitaphe commence en ces termes : « *Pastor eram cleri. Populi pater.* » Le prélat s'est prioritairement présenté comme pasteur attentif à son peuple. Les vertus de l'homme de pouvoir spirituel et temporel sont soulignées.

Quant au colloque qui s'est tenu à Liège en décembre 2010, les actes sont intitulés : *Georges Ier d'Amboise 1460 - 1510. Une figure plurielle de la Renaissance*[81]. De nouveau le château est largement étudié, six interventions sont consacrées à son architecture et les œuvres qu'il recelait. Deux présentations traitent des funérailles du cardinal. Quant aux six exposés afférents à sa politique, ils interrogent ses actions en France et en Italie. Enfin un dernier revisite ses portraits satiriques.

L'exposition d'Évreux est intitulée : *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène*. Elle a été ouverte au public entre juillet et octobre 2017[82]. Le musée d'Art, Histoire et Archéologie a accueilli à cette occasion un ensemble exceptionnel de manuscrits. Le catalogue fait bien entendu état du château de Gaillon pour lequel le cardinal avait monté une somptueuse bibliothèque. L'histoire, la composition et les divers apports de cette dernière y sont présentés.

Dernièrement, en 2019, un ouvrage sur la Renaissance à Rouen, intitulé : *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, complète et approfondit ces travaux en publiant les recherches de plusieurs auteurs sur la personnalité et les commandes de Georges d'Amboise[83].

Ces manifestations fournissent une bibliographie exhaustive, ainsi qu'une analyse de celle-ci sur laquelle se base la présentation de la biographie du cardinal résumée dans cette

---

[79] CHALINE J.-P. (dir.), *Au seuil de la renaissance le cardinal Georges d'Amboise (1460 – 1510)*, Société de l'histoire de Normandie., société de l'histoire de Normandie, coll.« actes du colloque "Georges d'Amboise l'homme et son œuvre" Rouen 10/2010 », 2012.

[80] La mort fleurit la vertu qui ne connaît pas la mort.

[81] DUMONT J. et L. FAGNART (dir.), *Georges 1er d'Amboise: 1460-1510 : une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« actes du colloque colloque international université de Liège les 2 et 3 décembre 2010 », 2013.

[82] CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie: le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène :*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2017.

[83] PROVINI S., X. BONNIER, et G. MILHE POUTINGON, *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019.

thèse. Ce grand personnage a été célébré comme grand commanditaire. L'introduction, en France, des ornementations à la mode italienne qui lui est attribuée, n'a jamais été mise en question. Cependant, s'ils lui ont attribué la commande des stalles, aucun historien n'a proposé que le cardinal d'Amboise soit l'auteur de leur programme iconographique. Ceci surprend attendu l'importante charge ecclésiastique qu'il assumait. En outre, bien que présentant le légat comme un homme d'état s'intéressant aux arts, aucun de ces travaux d'historiens n'argumente à propos de l'esprit humaniste qui animait le cardinal. C'est donc le propos de cette thèse, il se basera notamment sur l'analyse du programme iconographique des stalles, après avoir montré que le cardinal en a été l'auteur.

Conclusion

Dans la très abondamment documentée série du « vocabulaire typologique » des éditions du patrimoine, deux volumes, édités en 1992, ont été consacrés au mobilier. L'auteure, Nicole de Reyniès, sans doute déjà très sollicitée par l'ampleur démesurée de la tâche, s'est limitée au mobilier domestique. Elle s'est trouvée confrontée à ce monde immense de l'objet de tous les jours qui, lorsqu'un maître artiste le prend en main, devient une œuvre d'art. Objet d'art, rétorquera le « Monde de l'art » qui ne l'a pas reconnu en tant qu'œuvre. Néanmoins, il est regrettable qu'aucun conservateur n'ait pris la relève, en publiant un vocabulaire du mobilier liturgique. Ceci révèle combien ce type de mobilier n'est guère pris en considération. Il est quelque peu l'oublié de l'histoire de l'art. Il n'est cependant que de voir la diversité, la richesse de motifs, la maîtrise des techniques et la créativité dont font preuve des œuvres financées par de grands commanditaires, ou simplement par de fidèles paroissiens, pour comprendre combien ce mobilier a acquis la dimension d'œuvre d'art à part entière. C'est à l'une d'entre elles que cette thèse a été dédiée. Le corpus de ce travail est donc très limité, tout juste douze stalles. Malgré tout, il exhibe une très grande richesse iconographique. Toutes les parties de cette œuvre sont ouvragées, le moindre petit élément est une œuvre d'art, ils se devaient donc d'être nommés. Attendu que les vocabulaires des stalles, publiés jusqu'à présent, ne sont pas exhaustifs, il ont été ici complétés. Par la suite, il a été procédé à l'étude détaillée du mobilier choisi. Le cardinal, légat du pape en France et en Avignon, premier conseiller du roi Louis XII, archevêque de Rouen, Georges Ier d'Amboise, avait commandé ce mobilier, en 1508, pour que les trois chanoines, attachés à la collégiale du château de Gaillon, y chantent l'office divin. Ne m'en voulez-pas d'avoir qualifié ce meuble d'œuvre d'art, il est fonctionnel certes, il n'a pas été créé par des maîtres reconnus certes, mais il est unique et nous ouvre de larges horizons. Notamment il permet de découvrir un peu mieux la spiritualité de leur commanditaire dont on connaissait uniquement son attachement pour l'ordre des Bénédictins dont il a pris pour devise une phrase de leur vœux. Plus particulièrement il ouvre une approche de son esprit humaniste.

Tous les historiens de l'art s'accordent pour déclarer, à l'appui des comptes publiés du château de Gaillon, que les stalles étudiées, conservées dans la basilique Saint-Denis, avaient

été commandées en 1508 par le cardinal Georges Ier d'Amboise, à l'encontre des auteurs de la base Palissy qui déclarent le début des travaux en 1504. Suite à ce constat, et bien qu'il soit reconnu que ce mobilier avait été restauré sous Eugène Viollet-le-Duc, le regard porté n'était pas assorti d'une critique d'authentification exhaustive. Par ailleurs, ces stalles ont été plus ou moins décrites par le soin des historiens, mais aucun d'entre eux n'a cherché à réellement analyser ce mobilier dans son ensemble, afin d'en extraire une vision globale qui pouvait mener à en tracer le programme iconographique. Alors qu'un ensemble de stalles forme un tout, les historiens ont procédé, de manière partielle, à la recherche et l'interprétation des représentations figurées. Attendu que les multiples démontages de ce meuble ont induit une perte de son identité, il fallait donc la retrouver. N'avait pas été mise en lumière, non plus, l'histoire de son environnement, de sa réalisation et de la relation entre le commanditaire et les artisans, qui l'on créé, auxquels certains auteurs ont attribué, de manière quelque peu légère, un nom. Par ailleurs, à la recherche des sources d'inspiration des artisans, le vagabondage, auprès de petites églises rénovées ou de manuscrits numérisés, m'a permis de compléter ou d'infirmer quelques remarques du très expert Émile Mâle. De même que la recherche des auteurs des gravures des imprimés a pu entraîner à interroger des hypothèses d'historiens. L'étude menée a, de plus, permis de montrer que Georges Ier d'Amboise est non seulement le commanditaire des stalles de la chapelle haute du château de Gaillon, mais que l'on peut lui attribuer également leur programme iconographique. Ce n'est pas Artus Fillon qui peut en être honoré.

Pour argumenter cette thèse, je me suis attachée à retrouver les archives graphiques et manuscrites du château de Gaillon, de ses visiteurs et d'Eugène Viollet-le-Duc. Ces documents ont été mis en parallèle et confrontés, afin de retrouver l'histoire de la réalisation des stalles dédiées à la chapelle haute de ce château, tant du point de vue de leur environnement, que des créations d'origine, des restaurations ou des exécutions ultérieures. Puis il a été procédé à une étude détaillée de tous les éléments des stalles dont le sens n'avait pas été perçu. La confrontation de cette iconographie à celle du corpus des stalles contemporaines, conservées en France ou en Italie, a montré que le programme de Gaillon est tout à fait innovant. Alors que ce programme iconographique avait été considéré, par les historiens de l'art, comme ne présentant pas un grand caractère d'originalité pour l'époque. En levant les interrogations sur l'iconographie de cette œuvre, ce travail de recherche a permis d'en découvrir l'originalité et la profondeur. La thématique religieuse, si elle est présente, n'y est pas privilégiée. Cette œuvre exceptionnelle ne se comprenait donc pas uniquement au regard de l'espace ecclésial, mais c'était plus particulièrement dans la littérature circulant à l'époque, et dans le corpus des œuvres d'art de tous types, créées à l'aube du XVIe siècle, que se trouvaient les modèles ou les sources d'inspiration choisis par les créateurs. L'espace culturel était ainsi de grande ampleur, il fallait parcourir l'Italie et la France avec une incursion en Allemagne et en Espagne, afin de découvrir, dans les églises, les musées ou les expositions, les œuvres de cette période charnière entre le Moyen Âge et la Renaissance. Époque où la cohabitation, les échanges et, au-delà, le métissage culturels étaient de mise. De même que toutes formes, styles et techniques, étaient libres de s'épanouir au gré des goûts et désirs des commanditaires et des artisans. Les stalles de Gaillon en sont un exemple qui se révèle immédiatement à la vue du dais qui arbore en partie, par les jours, les courbes et contre courbes de ses sculptures, un caractère flamboyant, alors que d'autres parties, formées de voussures sculptées en faible relief de fines volutes foliées, font appel à un répertoire décoratif caractéristique du style renaissance. Cette mixité se retrouve non seulement d'un élément à l'autre, mais également sur un même bas-relief ou panneau de marqueterie. Le légat était un homme fidèle, la qualité de son amitié envers Louis d'Orléans

le prouve. De même, dans ses choix artistiques, il n'a pas rejeté la culture qui l'a nourri, mais il l'a fait évoluer.

Une œuvre se comprend aussi par son environnement, lequel a été exploré. Il s'en est déduit que l'abside de la chapelle haute s'est révélée être de même dimension que celle de la chapelle basse, trop étroite pour accueillir les stalles ces dernières avaient été placées dans le transept. L'agencement du décor de cette chapelle, pour laquelle ces stalles ont été construites, ne revient que partiellement au cardinal Georges Ier d'Amboise. Il est décédé au tout début de son aménagement, avant même que les stalles ne soient terminées. Ce sont donc essentiellement les choix de ses successeurs, notamment Georges II d'Amboise, qui ont été décrits par les visiteurs. Cette thèse a montré que leurs témoignages documentaires ont toute leur cohérence. L'iconographie de l'ornementation ne présente, toutefois, pas de véritable lien avec celle des stalles. Il a été également souligné que les historiens ont oublié la chapelle du Lydieu. Lors de la construction du château, c'est au Lydieu que le cardinal séjournait durant ses passages. Ce site avait été construit dès 1502. L'étude du contexte de création des stalles a également permis de découvrir l'auteur des fresques du château de Gaglianico, commune de Biella, qui représentent le château de Gaillon. Un faisceau d'indices permet, en effet, d'attribuer à Jérôme Tournielle leur réalisation. Ce dernier aurait pu également initier Andrea Solario à cet art, mais plus vraisemblablement ce peintre aura simplement peint à Gaillon les tableaux qui lui sont reconnus et qui appartenaient au légat, de par leurs motifs et leur dimension ils avaient leur place dans la chapelle.

Le chantier des stalles s'est déroulé en deux phases. L'année 1509 a vu la première phase, elle s'est déployée du vivant de Georges Ier d'Amboise. Les stalles de Gaillon ont été, pour les parties les plus innovantes, réalisées, durant cette année 1509, par une équipe, que nous avons trouvée unique, constituée à cet effet. Le travail de recherche, présenté ici, a permis de décrire en détail l'iconographie des stalles, de reconnaître toutes les scènes figurées, et leurs sources d'inspiration. De même, un sens a été trouvé à toutes les sculptures ou marqueteries qui les ornent, ainsi que leur relation stylistique à quelques œuvres clés. Malgré tout, la seule analyse stylistique ne permettait pas de reconnaître les artisans qui formaient cette équipe. Une étude détaillée des techniques a dû la compléter. De celle-ci nous retenons que des artisans d'origines diverses ont été rassemblés, notamment péninsulaire et septentrionale, et ceux-ci ont travaillé sans chef. De leur collaboration résulte une œuvre tout à fait inédite, pour laquelle les formes et les techniques utilisées sont très variées. Certains sujets étaient très complexes et demandaient un savoir-faire élaboré et une technique maîtrisée qui exigeaient de solliciter le talent d'artisans confirmés. L'analyse de la variété des apports formels et techniques a montré qu'elle est la signature d'une équipe mixte. L'étude approfondie des éléments sculptés et marquetés a permis d'identifier les lieux de formation des artisans. Notamment les panneaux de marqueterie sont uniques en France pour cette époque, ils renvoient aux arts ultramontains. Néanmoins, ils n'ont pas été importés ainsi que l'a écrit André Chastel, mais ils ont été créés sur le site du château de Gaillon en 1509, comme le prouvent les comptes du château. Leur style et leur composition indiquent que les artisans qui les ont conçus et réalisés ont été formés par fra Giovanni da Verona. Leur forme concave est signature d'artisans ayant travaillé avec Antonio di Neri Barili et instruits des principes de perspective géométrique du chœur en trompe l'œil de Bramante réalisé à Santa Maria presso San Satiro de Milan. Giovanni Barili, neveu d'Antonio, a très certainement fait partie de l'équipe d'artisans italiens venus sur le chantier, cette piste se doit d'être approfondie. Soit d'eux-mêmes, soit en collaboration avec des artisans septentrionaux, les artisans italiens ont adapté les formes des figures aux goûts français et ont fait preuve d'une grande créativité. Quant aux sculpteurs, un graveur vénitien, un sculpteur flamand et un compagnon de Gil de Siloé ont travaillé sur le chantier des stalles.

En 1509, les choix stylistiques ont été préalablement discutés entre les artisans et le cardinal. Le mode de fonctionnement de cette chaîne humaine décisionnaire n'a pu être totalement identifié. Il semblait mouvant et peu formel, la manière dont le style d'un même cycle de vie de saint varie d'un bas-relief à l'autre en témoigne. Le commanditaire a libéré les artistes de toute contrainte formelle et stylistique. Il n'a pas nommé de chef d'équipe, cependant il s'est fait aider dans ce pilotage et la constitution de l'équipe d'artisans par un homme de confiance, Jérôme Pacherot. Florentin d'origine, il a pu faire venir huit artisans marqueteurs et graveurs, ceux-ci venaient du Milanais, et de Vénétie.

À la suite du décès de Georges d'Amboise, en avril 1510, durant les années 1516 à 1518, le chantier a été dirigé par Nicolas Castille qui a été chargé de créer les éléments de structure du meuble à des fins d'assemblage. Il n'a pas créé les panneaux de marqueterie des dorsaux qui n'avaient pu être réalisés précédemment. Il n'avait pas pu reconstituer une équipe d'artisans ayant les mêmes compétences que la première. Précisément, une septième sibylle, la Phrygique, était prévue au programme, mais l'équipe de 1509 n'a pas eu le temps de la créer, Nicolas Castille ne l'a pas réalisée. Ce dernier ne disposait pas non plus de plan d'ensemble des stalles, il n'en a pas perçu, ni de lui-même, ni avec Georges II d'Amboise son commanditaire, l'organisation. De ce fait il a redimensionné des panneaux au point que le programme iconographie des dorsaux avait perdu sa cohérence. Suite aux nombreux déplacements, certains éléments des stalles ont été dispersés ou perdus, notamment une allégorie de l'Espérance. D'autres ont été détériorés, de sorte, qu'en 1870, Viollet-le-Duc a commandé une restauration de ce mobilier, avant son montage dans la basilique Saint-Denis. La critique d'authenticité a montré que, bien que de nombreuses parties aient été restaurées ou créées, le style du mobilier d'origine a été totalement respecté. De plus, Nicolas Castille avait réalisé les montants des parcloses et les jouées hautes de style gothique qui n'avaient pas été exécutés en 1509. Ceci montre que ces parties ne sont pas des réalisations néogothiques comme il était couramment admis. En outre, l'authenticité du panneau de saint Georges combattant le dragon, préalablement interrogée par Jean-Jacques Marquet de Vasselot, reste questionnée, une datation serait bienvenue. Quant au nombre de stalles, le programme iconographique montre qu'un ensemble de quatorze était prévu. De plus ce programme ne confirme pas que l'organisation de Viollet-le-Duc est l'originale.

Par ailleurs, l'ornementation des stalles fait appel aux motifs de style gothique ou renaissance, ainsi qu'à l'héraldique par de nombreuses représentations du blason du commanditaire. Pour ce qui est de l'iconographie, s'ils ont puisé dans les gravures d'incunables pour nombre de représentations, les artisans de Gaillon ont agi plus librement quant aux représentations des cycles de vie des saints, soit parce que le sujet n'avait pas encore été traité, à l'exemple de la distribution aux pauvres de l'or du roi par saint Georges, soit, à l'initiative du cardinal, pour livrer un autre message. Le bas-relief de la rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée en fournit un exemple. Ce tableau célèbre l'amour d'un couple heureux, bénit de Dieu, nulle problématique sous-jacente de conception virginale, alors que la tradition en voulait autrement. Quant aux gravures, celles du *Calendrier des bergers* ont servi de modèle pour la décoration des quadrants des parcloses. Cette recherche a également mené à montrer que les artisans se sont inspirés, pour orner les miséricordes, des gravures, de la *Margarita philosophica* de G. Reisch, représentant les arts libéraux, ou des *Métamorphoses* d'Ovide, visualisant des scènes mythologiques. La représentation de concepts abstraits, sous forme de personnification des arts libéraux, fait donc partie de l'iconographie de ce chef d'œuvre, les vertus ne sont pas oubliées. De plus, ce sont les ouvrages, manuscrits ou imprimés, qui ont été sources d'inspiration pour la réalisation de ces stalles. Nous sommes entrés dans l'ère de la diffusion de la culture par l'écrit, Georges d'Amboise se comporte de cette manière avec les artisans qu'il emploie.

Les vertus sont mises en exergue par leur position et la technique utilisée pour les représenter. Avec les sibylles, elles sont figurées sur des panneaux de marqueterie sur le premier registre des dorsaux. L'usage de cette technique et le positionnement des panneaux, donnent une importance toute particulière à ces figures, placées dans un décor antique renouvelé. Le cardinal n'a pas fait état de la seule Sibylle du *Dies Irae* qui a parcouru le Moyen Âge, il a mis en exergue un collège de sibylles, tel qu'il avait été énuméré par Varron. Les chrétiens des origines s'étaient, en effet, réappropriés ces sibylles qu'ils avaient décrites comme annonçant la naissance et la vie du Fils de Dieu. Sur les panneaux des dorsaux des stalles, vertus et sibylles sont identifiées par leurs attributs, qui ont été repris dans des manuscrits, celui des Échevins de Rouen pour les premières et le livre d'*Heures* de Louis de Laval pour les secondes. Toutefois, les formes de leurs costumes sont puisées dans la mode vestimentaire de l'époque. Elles ont été particulièrement étudiées pour le collège des allégories des vertus. Elles soulignent les qualités respectives des figures. À l'image de la Charité qui est vêtue d'une simple tunique, car elle a tout donné par amour pour Jésus-Christ.

Par ailleurs, l'observation de la figuration des deux collèges, a permis de mettre en lumière une concordance entre les sibylles et les vertus. Cette approche est d'autant plus innovante que, jusque-là, les sibylles n'étaient jamais mises en concordance avec des vertus, mais avec des sages ou des prophètes. Sont associées Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi, Hellespontique et la Charité sur l'ensemble reconstitué à Saint-Denis. Phrygique et l'Espérance faisaient également partie du programme. Ce message se lit encore aujourd'hui grâce à la manière dont le cardinal a procédé. Ce n'est pas le positionnement d'origine des panneaux qui le souligne, mais l'encadrement des figures. En effet, six types d'architectures encadrent les six sybilles et les six vertus. Le commanditaire a donc choisi de les faire dialoguer. Il se montre ainsi libre de toute contrainte dogmatique.

Alors que, en ce tournant du XVIe siècle, les vertus et les sibylles revêtent de multiples sens, les attributs choisis, et le dialogue des figures, mènent sur une piste unique. La source littéraire dans laquelle le cardinal a puisé, pour identifier les sibylles, est le recueil des *Institutions Divines* de Lactance. Ouvrage auquel il était particulièrement attaché puisqu'il en a fait enluminer pour lui-même. Écrites au début du IVe siècle, elles étaient remises à l'honneur à la fin du XVe siècle. Nous avons en effet pu montrer, en traduisant les textes, que l'auteur des *Heures* de Louis de Laval s'est inspiré de cet ouvrage. Et que, dans celui-ci, les prophéties que Lactance cite proviennent des *Oracles sibyllins*, recueil rédigé en grec qui les rassemble toutes. C'est donc un retour aux sources antiques que le cardinal valorise. L'iconographie mise en lumière a donc pu être analysée à l'aune des œuvres de la littérature antique qui l'avait inspirée. Le dialogue des sibylles et des vertus et le choix de leurs attributs, à une époque où ceux-ci n'étaient pas déterminés, révèlent le message sous-jacent. De sorte que l'esprit d'humanisme qui animait le commanditaire et avec lequel il a conçu le programme des stalles a pu être dévoilé. À l'époque où l'Église valorisait spécifiquement la pratique des rituels et des sacrements, et dont les élites ne brillaient pas par l'exemplarité de leurs vies, le cardinal affirme, à la suite de Lactance, que la vie vertueuse, menée dans la foi en Jésus-Christ ouvre la porte de la Vie éternelle.

L'esprit humaniste de Georges Ier d'Amboise a donc pu se révéler dans la valorisation de l'esprit antique et le soin qu'il a mis à dispenser cette culture. Si ces choix n'avaient pas de but strictement didactique, puisque cette chapelle était privée, ils révélaient l'esprit de leur auteur. La valorisation des vertus est une mise en œuvre de la dernière phrase de son épitaphe : « La mort fleurit la vertu qui ne connaît pas la mort. » Alors que l'humanisme peut être perçu comme la diffusion de la culture, à l'ombre de Lefèvre d'Étaple et d'Érasme c'est

la recherche des sources grecques qui était poursuivie. Georges Ier d'Amboise, qui est leur contemporain, s'est inscrit dans cette lignée. Il a valorisé la culture grecque tout en l'ouvrant, à l'aide de la rhétorique de Lactance, à la foi en un seul Dieu, annoncé aux païens par la voix des sibylles et incarné dans une vie vertueuse. Cet appel à la vie vertueuse fait écho au message des siennois exprimé sur la fresque du *bon gouvernement* du Palazzo Pubblico de la République de Sienne. Le cardinal était animé d'une foi profonde dans l'esprit humaniste auquel la France s'ouvrait.

Cette thèse n'est qu'une première approche, elle ouvre de nouvelles perspectives quant à l'étude de la personnalité de Georges Ier d'Amboise. Grand bâtisseur, il a tenu avec une très grande rigueur l'un des plus grand chantiers de son époque. En tant qu'amateur d'œuvres d'art, le cardinal a fait partie des grands commanditaires qui ont introduit l'art de la péninsule en France. À ce titre il a été très reconnu dans la manière dont il a fait orner le château de Gaillon. Cependant, aucun historien ne s'est attaché à rédiger une biographie exhaustive du légat, j'en veux pour preuve le fait qu'il soit déclaré né en 1460 d'une mère déclarée décédée en 1458. Par ailleurs, sachant qu'il était connaisseur de l'histoire de Rome, relire ses écrits, notamment ses lettres à Louis XII, avec cette intention d'y découvrir cette facette de son esprit humaniste, pourrait peut-être apporter une nouvelle lumière. De même, approfondir la connaissance des contacts qu'il a pu avoir au cours de ses nombreux déplacements diplomatiques et ecclésiastiques en Italie, devrait permettre de le souligner également.

Cette thèse a donc montré que l'analyse d'un simple mobilier liturgique a pu mener à une meilleure compréhension de leur commanditaire, auteur de leur programme iconographique. Il s'agit ici de Georges Ier d'Amboise, l'une des plus grandes personnalités du tout début du XVIe siècle. Jusqu'à présent, ce grand personnage avait été présenté sous de multiples facettes, lui qui exerçait des fonctions du plus haut niveau, tant au sein du royaume, qu'au sein de l'Église. Toutefois, sa dimension d'humaniste n'avait encore jamais été approfondie. Le cardinal légat, premier conseiller du roi Louis XII, avait été loué pour la manière grandiose avec laquelle il a introduit l'art de la péninsule en France, manifesté par un retour aux formes antiques. L'analyse du programme iconographique des stalles du château de Gaillon a montré qu'il a également renouvelé le discours spirituel en valorisant le message d'auteurs antiques. Cette remise en lumière des textes antiques révèle l'esprit humaniste du légat. Cette thèse ouvre ainsi de nouvelles perspectives pour mieux cerner ce personnage qui, à l'image de son roi, est quelque peu délaissé des historiens.