

DENISE BORLÉE

Un devant d'autel de la chapelle ducale au Musée des Beaux-Arts de Dijon

Parmi les diverses œuvres sculptées du Moyen Âge que conserve le Musée des Beaux-Arts de Dijon figure un devant d'autel en pierre, actuellement présenté face à l'entrée de la salle capitulaire de l'ancienne chapelle ducale (fig. 1). Selon la tradition, celui-ci proviendrait de la « Sainte-Chapelle » (1) qui s'élevait, avant sa démolition intervenue au cours des années 1802-1803, à l'emplacement de l'aile orientale du musée, de la place de la Sainte-

Chapelle et du Théâtre (2). Cette prétendue origine prestigieuse n'incita pourtant guère les historiens de l'art, qui ne lui prêtèrent aucune attention, à s'intéresser à cette pièce sculptée ; il fallut attendre 1984 et les quelques pages que lui consacra Sabine Enders et, plus récemment, l'étude que nous en avons faite dans notre thèse, que nous nous proposons de livrer ici dans ses grandes lignes (3).



Fig. 1 Devant d'autel provenant de la chapelle ducale de Dijon, vue d'ensemble. Calcaire, traces de polychromie. Dijon, Musée des Beaux-Arts, cliché D. Borlée.

De la chapelle de Vienne au Musée des Beaux-Arts

C'est en 1825 que le musée acheta au sieur Grandmanche, acquéreur et destructeur de la Sainte-Chapelle, « un grand bas-relief en pierre dure dont les sujets portent des traces de peinture (13^e siècle) identifiable avec notre œuvre (4). *L'Etat descriptif des statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres ouvrages de la sculpture antique et moderne de la collection du Musée de Dijon*, que dressa en 1830 Févret de Saint-Mémin, alors conservateur, indique que ce relief dont « les figures étaient peintes, provient d'une des églises ou d'un des couvents, qui existaient à Dijon en 1791 » (5). Puis, en 1834, apparaît pour la première fois, à la rubrique « provenance » de la *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon* rédigée par le même conservateur, la mention « Sainte-Chapelle de Dijon » (6). Les catalogues du musée publiés par la suite perpétueront cette indication (7). Le catalogue des sculptures, publié en 1960, en donne encore un commentaire, repris par la suite dans la notice de l'ouvrage accompagnant l'exposition du Louvre consacrée à la sculpture française (8). Enfin, le devant d'autel est présenté à l'exposition du musée consacrée à la Sainte-Chapelle (9).

Indiquée par Févret de Saint-Mémin neuf ans seulement après l'acquisition de cette pièce par le Musée des Beaux-Arts auprès de l'entrepreneur dijonnais, l'origine de ce relief, qui ne fut par la suite pas remise en cause, paraît alors des plus vraisemblables et invite à s'intéresser au monument lui-même. Les diverses descriptions conservées de l'intérieur de l'église collégiale s'avèrent toutefois assez décevantes en raison de l'imprécision avec laquelle mention est généralement faite du mobilier énuméré sans quelconque mention de détail (10). Les *Notes prises à Dijon sur les objets mêmes depuis la Révolution de 1789* de Louis-Bénigne Baudot font cependant exception. Le volume consacré à la Sainte-Chapelle nous livre en effet une foule de renseignements relatifs, entre autres, à

l'aménagement intérieur de l'édifice (11). On y apprend par exemple que Girart de Vienne, chevalier et seigneur de Ruffey, reçut le 21 décembre 1521 « la permission de faire construire une chapelle sous le nom de la chapelle de Vienne [...] à l'honneur de l'annonciation » (12). Cette mention serait de peu d'intérêt pour notre sujet si Baudot ne poursuivait ainsi : « Le seul autel de cette chapelle est dans le fond vis avis la grille par laquelle on y entre ; la pierre d'une seule pièce du devant de son massif* [l'auteur ajoute dans la marge : « *creux ayant une porte à côté à gauche »] présente un relief de 3 po de saillie de sculpture dont le sujet qui est bisaremment dessiné et dans le goût des anciens diptyques en ivoire que les curieux concercent, il représente la passion. / ces sujet et peint et doré dans certains endroits. L'autel a 3 pi - 6 po de haut et 7 pi - 5 po de largeur » (13).

La lecture de cette description retient tout particulièrement l'attention, tant sont nombreuses les correspondances avec notre œuvre : les dimensions de l'autel tout d'abord qui, légèrement supérieures, dépassent respectivement de 23 et 24 cm celles du relief, cette différence pouvant aisément et logiquement s'expliquer par le cadre - la structure de l'autel-tombeau - dans laquelle devait être encastré le monolithe historié (14); la profondeur du relief ensuite qui, dans les deux cas, est à peu près semblable (15). A ces mesures concordantes doivent encore être ajoutés le rapprochement pertinent de Baudot entre le compartimentage de la dalle sculptée et celui des diptyques ou triptyques d'ivoire, les traces de couleurs et de dorure encore visibles aujourd'hui et cette perplexité devant un style plastique fort éloigné de l'esthétique classique, révélant à n'en pas douter une œuvre médiévale. Enfin, maladroitement identifiée par l'auteur, l'iconographie n'affaiblit en rien ces rapprochements comme nous le verrons.

Aussi paraît-il difficile, devant tant d'analogies convaincantes, de ne pas rapprocher le devant

d'autel décrit par Baudot du haut-relief conservé au Musée des Beaux-Arts, ce dernier ayant dû faire l'objet d'un réemploi comme tend à le confirmer l'énumération du reste du mobilier, contemporain du réaménagement de la chapelle de Vienne (16).

Cette pièce, qui semble donc avoir orné jusqu'à la Révolution l'autel de la chapelle de Vienne flanquant le collatéral de la Sainte-Chapelle du côté de l'est, eut dès lors à subir le même sort que l'ensemble du décor et du mobilier de la collégiale ducale. Par chance en effet, Baudot indique plus loin que les décos de cette chapelle furent achetées « par un nommé Grandmanche qui a transporté le tout aux Carmes dont il est acquéreur et qu'il a démolie en grande partie » (17). Et l'auteur d'ajouter à propos des fonts baptismaux : « Ce baquet en pierre blanche des fonds baptismaux que

l'on voit par les têtes qui sont dans les angles et les autres sculptures est du temps de la construction de la Ste-Chapelle en 1172 sont actuellement (1806) dans le jardin de M. Grand Manche acquéreur et destructeur des décos intérieurs de la Sainte-Chapelle lesquelles il a fait transporter tout chez lui dans son jardin attenant était autrefois le jardin des Carmes qu'il a acheté et dont il a détruit totalement l'église, ce M. Grand Manche a fait mettre de la terre et des fleurs dans ce baquet de fonds baptismaux » (18) ! Ainsi ces mentions convergentes laissent-elles peu de doute quant au destin de l'œuvre après la condamnation du monument et de son mobilier par les Révolutionnaires : recueillie par Grandmanche en même temps que de nombreux autres éléments, ce dernier la vendit en 1825 au Musée des Beaux-Arts de la ville.

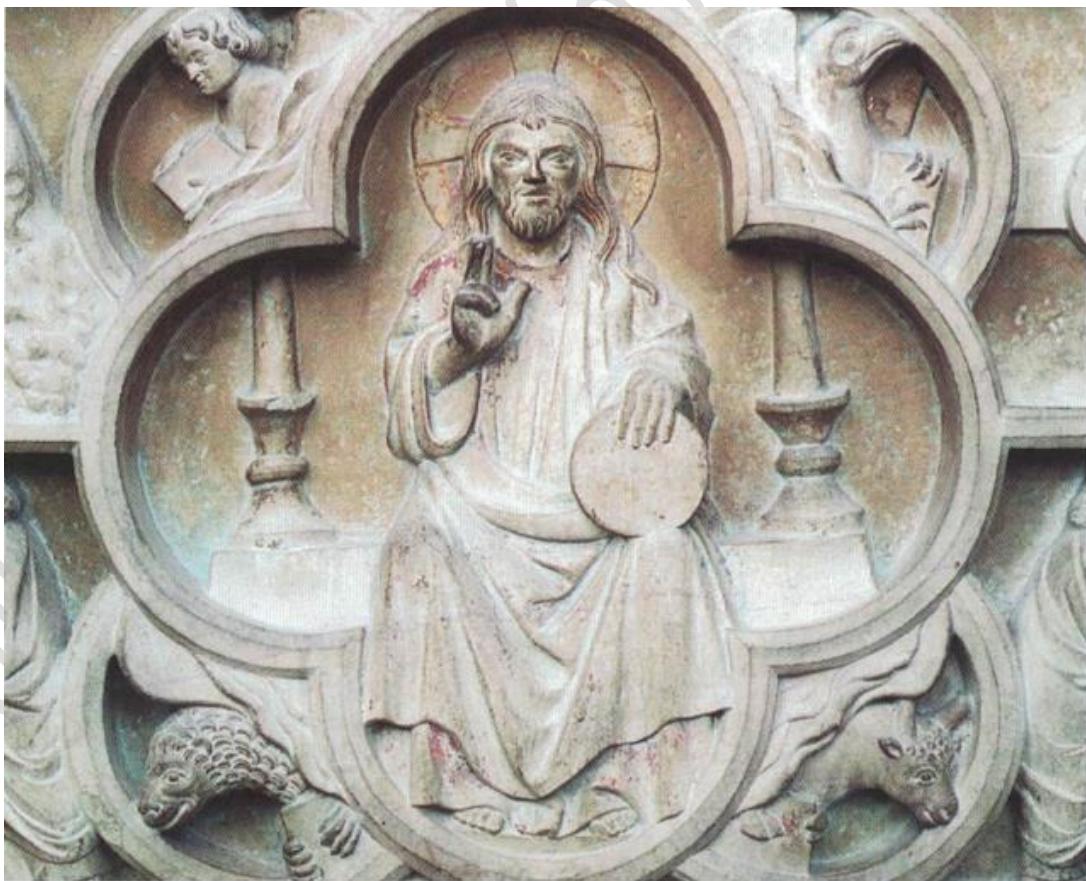


Fig. 2 Devant d'autel provenant de la chapelle ducale de Dijon, détail : *le Christ en majesté*. Calcaire, traces de polychromie, Dijon, Musée des Beaux-Arts, cliché D. Borlée.

Un programme hagiographique hors du commun

Le décor figuré du devant d'autel de la Sainte-Chapelle, taillé en haut-relief dans un calcaire à grains fins, s'organise en quatre tableaux rectangulaires distribués autour d'une grande figure centrale contenue dans un quadrilobe doublé, dans les écoinçons, de quatre lobes supplémentaires illustrés des symboles des Evangélistes. Ainsi, le Christ en majesté règne-t-il avec le Tétramorphe sur la composition assis sur un trône dépourvu de dossier aux extrémités duquel sont placés deux chandeliers, il bénit de la main droite et tient de la gauche un disque à surface lisse, représentation de l'univers, qui devait autrefois être traversé de deux bandes orthogonales peintes symbolisant la tripartition du monde ou les trois continents alors connus (fig. 2). Autour, prennent place les symboles des Evangélistes qui émergent des nuées célestes.

Les scènes périphériques, quant à elles, sont clairement liées par la présence répétée du même personnage masculin, que les vêtements -longue tunique et manteau -, les pieds nus et le livre qu'il serre dans sa main gauche nous permettent d'identifier avec un apôtre dont la vie est racontée en cinq épisodes. Le récit débute au compartiment supérieur gauche par une discussion animée entre l'apôtre et un homme qui lui fait face, en présence de quatre autres personnes. Au-dessous, organisée selon une composition très semblable, nous assistons à une scène d'exorcisme. Puis, toujours au registre inférieur, à droite, ce sont deux actes qui se jouent dans un même espace, le baptême d'un couple par l'apôtre et l'arrestation de ce dernier. Enfin, le martyre du saint vient clore sa vie terrestre.

L'iconographie assez rarement illustrée de ce relief et l'absence d'attribut spécifique accompagnant l'apôtre a donné lieu à diverses interprétations. En 1830, Févret de Saint-Mémin faisait une description très brève des scènes - seuls étaient alors mentionnés le Christ et les Evangélistes (19) - avant de la compléter quatre années plus tard en mentionnant cette fois « quatre sujets relatifs à

la Passion » (20). Ces indications sommaires sont ensuite reprises dans les catalogues de 1860, 1869 et 1883 et l'on se souvient que ce sont également celles fournies par Louis-Bénigne Baudot à la fin du XVIII^e siècle, argument supplémentaire pour identifier l'autel décrit par Baudot avec le relief du musée. Plusieurs autres hypothèses ont encore été émises : Guilhermy proposa la représentation « des faits de la légende de St Bénigne » (21) tandis que J. Braun reconnaissait l'apôtre André (22). Dans les catalogues de 1960 et 1964, la question était tranchée en faveur de l'apostolat de Pierre (23), tandis que dans celui de l'exposition consacrée à la Sainte-Chapelle, Pierre Quarré retenait plus prudemment l'une ou l'autre de ces deux dernières solutions (24). La seule véritable analyse iconographique fut menée par Sabine Enders qui conclut, après étude des *vitae* du saint, à une illustration d'épisodes de la vie de l'apôtre André (25).

En fait, outre les traits déjà relevés de l'acteur principal, la seule scène pouvant *a priori* véritablement retenir l'attention est celle de la crucifixion du saint, les premières se retrouvant également dans la vie d'autres apôtres. Cependant, un tel supplice ne fut pas infligé, parmi les disciples du Christ, au seul André, mais également à Philippe, Pierre Barthélemy. Dans cette perspective, ce sont alors les événements de la vie d'André relatés par les actes apocryphes qui correspondent le mieux à ceux décrits par le sculpteur : quand les apôtres se séparèrent après l'Ascension, André se dirigea vers les contrées lointaines d'Asie Mineure, de Macédoine, de Thrace et d'Achaïe pour prêcher la parole divine (26). Il y opéra un grand nombre de miracles et de guérisons et convertit de nombreux païens subjugués par le pouvoir dont il était doté. Ainsi se rendit-il en Phrygie où il débarrassa la ville de Nicée de sept esprits malins ; à Nicomédie, plus au nord, où il redonna vie à un jeune homme ; à Thessalonique où la fille d'un dénommé Nicolas fut guérie du mal qui la possédait depuis fort longtemps.

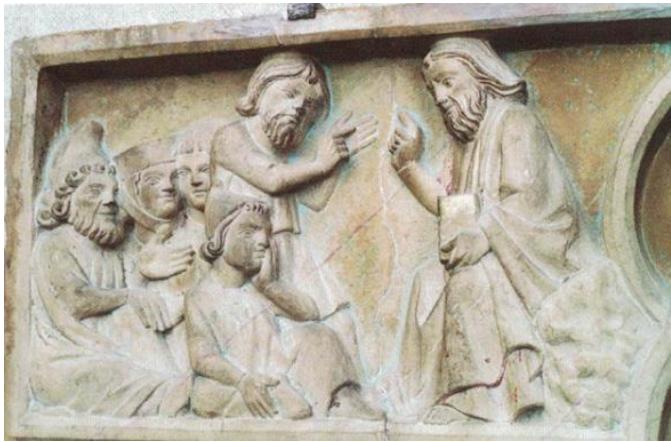


Fig. 3 Devant d'autel provenant de la chapelle ducale de Dijon, détail : *Prédication de saint André*. Calcaire, traces de polychromie. Dijon, Musée des Beaux-Arts, cliché D. Borlée.

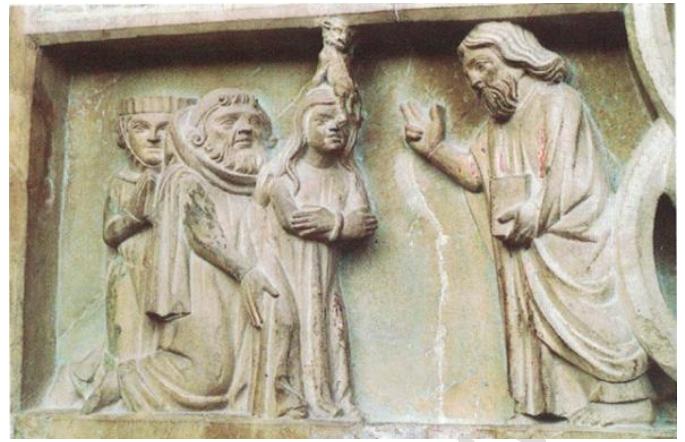


Fig. 4 Devant d'autel provenant de la chapelle ducale de Dijon, détail *Guérison par saint André d'une jeune possédée*. Calcaire, traces de polychromie. Dijon, Musée des Beaux-Arts, cliché D. Borlée.



Fig. 5 Devant d'autel provenant de la chapelle ducale de Dijon, détail : *Baptême d'un couple par saint André et Arrestation du saint*. Calcaire, traces de polychromie. Dijon, Musée des Beaux-Arts, cliché D. Borlée.

Ainsi, au devant d'autel de Dijon, saint André apparaît-il en premier lieu en prédateur devant une assemblée attentive et participante à la fois un homme s'est levé qui apostrophe son interlocuteur en énumérant un à un les arguments de sa thèse sur les doigts de sa main, non sans laisser perplexe le jeune homme assis à ses pieds ou provoquant la réaction du vieillard adossé au cadre du tableau; la scène se déroule en extérieur comme l'indique le rocher sur lequel est assis l'apôtre (fig. 3).



Fig. 6 Devant d'autel provenant de la chapelle ducale de Dijon, détail : *Crucifixion de saint André*. Calcaire, traces de polychromie. Dijon, Musée des Beaux-Arts, cliché D. Borlée.

Puis nous le voyons occupé à bénir une jeune fille, la délivrant de son mal en présence de ses parents (fig. 4). A la vue de ce miracle, ces derniers se convertirent et demandèrent au saint de recevoir le baptême (fig. 5). Cette situation se répeta semble-t-il de nombreuses fois, notamment dans le Péloponnèse où André se serait rendu et dans la ville de Patras qu'il aurait évangélisée et où il aurait converti beaucoup de païens parmi lesquels la femme du proconsul Ægeus. Irrité par ce succès, ce dernier le fit jeter en prison après l'avoir fait arrêter par l'un de ses soldats. Le moment de l'arrestation fut d'ailleurs retenu par notre sculpteur qui plaça ce

pénultième événement à la suite du baptême, en n'usant, pour les séparer, que de la mise dos à dos des protagonistes. Le récit s'achève avec le supplice infligé à l'apôtre qui refusa d'abandonner la mission dont le Christ l'avait investi. Le gouverneur ordonna alors qu'on le mît en croix, non avec des clous, mais en lui liant les mains et les pieds avec des cordes comme l'a représenté le sculpteur (fig. 6). Rien n'est dit en revanche dans les récits apocryphes de la position et de la forme de la croix que l'auteur du devant d'autel a taillée à l'horizontale. Un liturgiste du XIIe siècle, Jean Beleth, a néanmoins écrit, en évoquant la mort de saint André « *Pependit biduo in cruce per transversum ut nunnulis placet* » (27). C'est sans doute cette expression que cherchèrent à illustrer les iconographes en plaçant le saint sur une croix horizontale, basculée sur l'un de ses bras planté dans le sol. Ainsi fut, par exemple, figuré vers 1260 le martyre du saint dans une miniature ornant un psautier de l'abbaye de Cîteaux et, au XIVe siècle, sur le mur d'une chapelle rayonnante de la cathédrale de Langres primitivement dédiée à l'apôtre.

D'autres exemples peuvent également être relevés dans la peinture sur verre qui, en raison de l'important développement du programme iconographique qu'ont permis les baies gothiques, offre davantage encore de points de comparaison avec le relief du musée. Une verrière de la cathédrale de Troyes dédiée à saint André (baie 9), datant du second quart du XIIIe siècle, décrit en effet, outre la mise en croix horizontale, une scène d'exorcisme en tout point similaire. A la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre, une lancette du chœur (baie 13), de la même époque, reprend un programme semblable au sein duquel sont réunis la délivrance d'un enfant démoniaque, le baptême d'un couple récemment converti et la mort du saint sur une croix (28). A Notre-Dame de Dijon enfin, on identifie, parmi les beaux fragments des vitraux originels remontés au XIXe siècle aux lancettes du bras nord du transept, l'apôtre libérant l'enfant du démon et ses bourreaux l'attachant à une croix

horizontale. Autant de comparaisons iconographiques qui viennent corroborer l'identification des scènes sculptées sur le devant d'autel de la Sainte-Chapelle avec des épisodes de l'apostolat et du martyre de saint André.

La multiplication des images de saint André qui se développèrent en Bourgogne au XVe siècle, à la suite de la création en 1430 de l'ordre de la Toison d'Or par le duc Philippe le Bon (29), pourrait d'ailleurs bien être la raison qui présida au choix de Girart de Vienne et de son épouse d'intégrer au décor de leur chapelle nouvellement fondée un devant d'autel sculpté presque trois siècles auparavant, alors que le saint était, semble-t-il, déjà fort apprécié dans la région (30).

Ainsi ce devant d'autel pourrait-il provenir d'une fondation des alentours du milieu du XIIIe siècle dont auront eu raison les aménagements de la Renaissance. En vertu de la forte dévotion qui devait encore être portée au saint en 1521, il fut remis à l'honneur sur l'autel de la chapelle de Vienne, fort probablement sauvé de la destruction grâce à sa très vénérable iconographie.

Une pièce de l'« atelier d'Auxois » à Dijon

Toujours demeuré en intérieur, le devant d'autel nous est parvenu dans un excellent état de conservation ses reliefs ne souffrent en effet d'aucune cassure et présentent encore leur netteté originelle, ainsi que d'assez larges parcelles de polychromie.

Les personnages aux membres vigoureux présentent un canon assez trapu avec des têtes trop grosses pour les corps. A l'exception de la figure du Christ, on remarque en effet que le rapport de la tête au corps, habituellement de 1 pour 6, n'a pas été retenu ici. Tout au plus atteint-il 1 pour 4 lorsque les figures sont debout — par exemple saint André dans les scènes de la guérison et du baptême (fig. 4-5) —, celui-ci pouvant aussi varier en fonction de la

position des personnages: ainsi dans la scène de la *Disputatio*, saint André, assis, occupe-t-il toute la hauteur du registre comme son interlocuteur qui se tient debout (fig. 3); au-dessous, le couple agenouillé a une taille presque équivalente à celle de l'apôtre dont le buste et la tête s'inclinent néanmoins légèrement vers l'avant (fig. 5).

Afin d'insuffler la vie aux personnages, le sculpteur sut éviter le hiératisme des figures en délaissant un point de vue strictement frontal au profit d'une solution plus propice à la narration. Il choisit, pour ce faire, de placer en vis-à-vis les protagonistes d'une même scène, faisant naître entre eux, relayée par les gestes, l'illusion de la communication et de l'action. Ainsi, fit-il poser ses personnages de face, de profil, de trois-quarts face et même de dos, parvenant aussi à multiplier les plans et du même coup à renforcer l'effet de profondeur (fig. 3 à 6). Le résultat obtenu en est assez satisfaisant, une belle impression de vie se dégageant de ces tableaux. Les solutions retenues atteignent néanmoins assez vite leurs limites, un point de vue latéral révélant une certaine massivité des formes que le jeu des contrastes entre la couleur du fond et celle des reliefs devait toutefois atténuer en augmentant l'impression de profondeur.

Cependant, ces remarques ne valent pas pour la grande figure centrale dont les harmonieuses proportions montrent une bonne maîtrise du sculpteur et un souci certain d'adapter, dans un parfait équilibre, son sujet au cadre (fig. 2). Deux membres d'un même atelier différemment formés ou expérimentés - le maître et l'un de ses collaborateurs par exemple - auront alors pu travailler à cette œuvre tout en respectant l'homogénéité stylistique de l'ensemble. Les visages en particulier accusent un type commun avec des yeux nettement dessinés par les lignes arquées des paupières supérieures et celles insensiblement incurvées des paupières inférieures couvrant très légèrement les globes oculaires. Dans le



Fig. 7 *Couronnement de la Vierge*. Saint-Thibault-en-Auxois (Côte-d'Or), église, tympan du portail nord, détail, cliché D. Borlée.



Fig. 8 *Dormition de la Vierge*. Saint-Thibault-en-Auxois (Côte-d'Or), église, linteau du portail nord, détail, cliché D. Borlée.

prolongement des arêtes du nez droit et fin, s'amorcent les arcades sourcilières finement ciselées. La courte bouche aux lèvres pincées donne aux figures un air sévère, que vient encore renforcer un petit menton arrondi et proéminent. Seul le contour des visages se modifie en fonction de l'âge des personnages rempli et doucement galbé chez les jeunes gens, les joues émaciées et les rides fortement creusées à la racine et le long des ailes du nez trahissent l'atteinte des ans, en particulier chez saint André. Enfin les cheveux, comme les barbes, sont systématiquement traités en mèches épaisses bien distinctes.

Quant aux vêtements, ils sont taillés dans d'épaisses étoffes se plaquant lourdement sur les épaules. Rares sont les ondoyements des lignes des ourlets et les arrangements recherchés de plis. Le peu d'ampleur des vêtements n'a en effet permis qu'un très faible modelé de la surface traversée de profonds sillons et de bourrelets peu volumineux. Cet aspect graphique, la relative sécheresse des plis et la raideur des traits n'entament pourtant en rien l'impression de vie et d'instantanéité qui se dégage de la composition, largement conférée, il est vrai, par la gestuelle et les attitudes variées.

Par son style, cette œuvre, sans équivalent à Dijon et dans le Dijonnais, peut être rapprochée d'ensembles plus éloignés sis en Auxois, tels les portails de Saint-Thibault et Rougemont et celui provenant de l'abbaye de Moutiers-Saint-Jean aujourd'hui conservé au Musée des Cloîtres de New York. Certains éléments y sont en effet en tout point comparables comme les Christ des tympans de Moutiers- Saint-Jean et de Saint-Thibault (fig.7) (31). Bien qu'occupés à couronner Marie, ces derniers présentent de saisissantes similitudes avec le Christ bénissant de Dijon: tous trois sont montrés de face, assis sur un trône fort simple sans dossier, la main gauche retenant dans une même position des doigts un livre (à Saint-Thibault) ou un disque posé sur le genou gauche. Ils sont pareillement vêtus d'une robe épaisse, tendue sur le torse et entamée de longues incisions rectilignes, qui contraste fortement avec l'ample manteau passé sur l'épaule gauche et dont le tissu s'anime entre les jambes légèrement ouvertes des trois Christ. Quant aux deux visages subsistants - celui de Moutiers-Saint-Jean a disparu -, leurs traits sont taillés à l'identique, tout comme leurs longs cheveux tombant sur leurs épaules en mèches souples et épaisses.

Toujours à Saint-Thibault, la variété des types et des mimiques de l'assemblée apostolique dans la scène de la *Dormition de la Vierge* du linteau (fig. 8) n'est pas sans présenter également des analogies,

notamment avec les auditeurs du sermon d'André où l'on décèle un répertoire commun d'expressions et de coiffures. On retrouve encore ces caractéristiques sur quelques-unes des clefs de voûte des *Arts libéraux* de l'ancienne priorale de Semur-en- Auxois, en particulier celles de l'*Arithmétique* et de l'*Astronomie*.

A quelques kilomètres de là, le décor de l'ancienne église abbatiale de Rougemont offre à son tour divers points de comparaison avec l'œuvre « dijonnaise ». Citons entre autres la tête de la statue de saint Jacques qui se dressait autrefois le long d'un des ébrasements du portail occidental. Bien que les proportions en soient différentes, elle rappelle trait pour trait le saint André de Dijon : mêmes yeux, mêmes rides fortement imprimées à la racine du nez, même coiffure et même petite boucle sur le front (fig. 9).

Ainsi, sans vouloir en donner une liste fastidieuse, ces multiples similitudes constatées entre les reliefs du devant d'autel de la chapelle ducale et les ensembles sculptés encore conservés en Auxois sont- elles suffisantes à indiquer une origine commune de production. Cette œuvre sort en effet, à n'en pas douter, d'un atelier important, particulièrement actif dans l'Auxois peu après le milieu du XIII^e siècle, à qui l'on doit les portails de Semur-en-Auxois, Rougemont, Moutiers-Saint-Jean et Saint-Thibault, le pignon gothique de la façade occidentale de la Madeleine de Vézelay et le petit tympan de Bierry- les-Belles-Fontaines (32). La question se pose alors du lieu de l'exécution du grand relief de saint André, réalisé, comme invite à le déduire l'enquête historique, pour l'ornementation d'un monument dijonnais. A-t-il été sculpté en Auxois et transporté une fois achevé en direction de la capitale ducale ou bien des membres de cet atelier - deux tout au plus - se sont-ils rendus à Dijon pour y honorer la commande qui leur était passée ? En fait, à l'exception de l'analyse pétrographique qui aurait pu apporter une réponse, aucune des deux éventualités ne peut être écartée

(33). Il n'est pas impossible en effet qu'un seigneur de l'Auxois, ou des proches environs, ait pu passer commande au très actif atelier local de sculpture pour l'autel de sa fondation à la chapelle ducale, comme il est possible, à l'inverse, que l'atelier d'Auxois ait envoyé l'un et l'autre de ses tailleurs afin d'exécuter, peut-être même à l'intention du duc, des « *hystoires de saint André* » (34). Dans ce dernier cas, la prééminence de ce groupe de sculpteurs se verrait encore augmentée par son rayonnement élargi à la quasi-totalité du territoire du duché, y compris à sa capitale, conduisant même à imaginer son monopole en ce troisième quart du XIII^e siècle, ce qu'aucun témoin figuré issu d'un autre courant artistique ne vient pour le moment contredire (35).

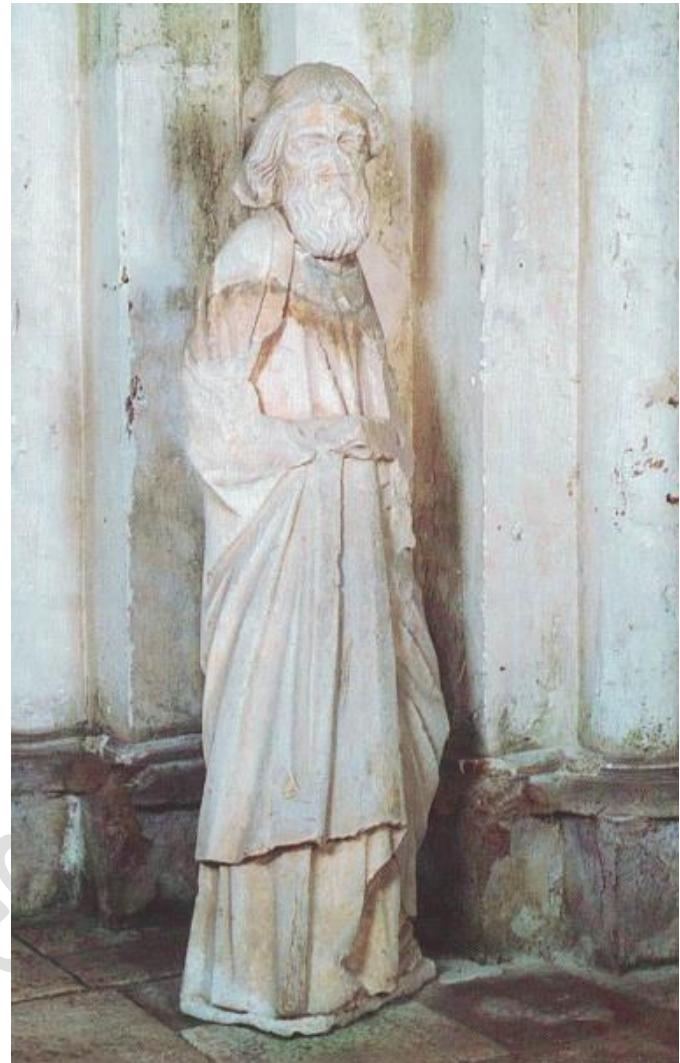


Fig. 9 *Saint André* avec tête présumée de saint Jacques, provenant de l'ébrasement du portail central de la façade occidentale de l'église Notre-Dame de Rougemont (Côte-d'Or), cliché D. Borlée.

Notes

1. L'appellation Sainte-Chapelle est fort ancienne, puisqu'elle semble remonter au transfert à Dijon de la Sainte-Hostie donnée par le Pape Eugène IV à Philippe le Bon en 1433. Cette fondation toutefois ne réunissait pas les cinq critères auxquels doit répondre une Sainte-Chapelle (voir à ce sujet BILLOT (Claudine), *Les Saintes-Chapelles royales et princières*, Paris, 1998, p. 9-10).

2. A propos de ce monument et pour sa bibliographie, voir SÉCULA (Didier) et BORLÉE (Denise), « "Sainte-Chapelle" », JANNET- VALLAT (Monique) et JOUBERT (Fabienne) (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne. Collection lapidaire du Musée Archéologique de Dijon*, Dijon, 2000, p. 197-204.

3. ENDERS (Sabine), *Die hochgotische Bauskulptur in Burgund*, Tübingen,

1984, p. 73-77; BORLÉE (Denise), *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, Dijon, 1997, p. 275-290, à paraître.

4. Archives Municipales de Dijon, 4 RI / 50,
« Musée de Dijon. Sommaires des comptes relatifs aux services ordinaire et extraordinaire, pendant

les exercices des trente années courantes de 1817 à 1847 ».

5. FÉVRET DE SAINT-MÉMIN (Charles-Balthazar), *Etat descriptif des statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres ouvrages de sculpture antique et moderne de la collection du Musée de Dijon*, Bibliothèque Municipale de Dijon (BMD), ms. 1791, n° 273.

6. FÉVRET DE SAINT-MÉMIN (Charles-Balthazar), *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon et catalogue général de tous ceux qui dépendent de cet établissement*, Dijon, 1834, n° 644, p. 134. Le conservateur du musée, qui était déjà en poste en 1825 au moment de l'achat du relief, semble donc être parvenu à préciser l'origine de la pièce entre 1830 et 1834.

7. *Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon*, Dijon, 1860, n° 819, p. 197 ; *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon*, Dijon, 1869, n° 866, p. 210 ; GLEIZE (Emile), *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon. Collection Trimoulet*, Dijon, 1883, n° 1434, p. 396. Cette information est également donnée dans TAYLOR (Baron Isidore), *Dijon, ses monuments*, Paris, 1864, p. 49 et dans *Description des localités de la France*, Collection Guilhermy, t. VI, 1886, Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. A. fr. 6099, f. 329 v°, n° 703.

8. *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures*, Dijon, 1960, n° 1, p. 9 ; BARON (Françoise) et BEAULIEU (Michèle) *Huit siècles de sculpture française. Chefs-d'œuvre des Musées de France*, Paris, Musée du Louvre, 1964, n° 21, p. 23.

9. *La Sainte-Chapelle de Dijon. Siège de l'Ordre de la Toison d'Or*, cat. exp., Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1962, n° 85, p. 43.

10. Archives Départementales de Côte-d'Or, G sup. 10', Chapitre de la Sainte-Chapelle. Documents divers 1748-1791 ; Inventaire de la sacristie et de l'église (1788) ; Description de l'église (s.d., XVIIIe siècle).

Ibid., Q 745, Visite d'Augustin Perrin, membre du directoire du District de Dijon et d'Antoine Pallut, entrepreneur à Dijon, expert à la Sainte-Chapelle, le 26 octobre 1793. Cf CAUMONT (Jacques), « Observations sur l'élévation générale de la façade de l'église Sainte-Chapelle du Roi, à Dijon, anciennement la paroisse des ducs de Bourgogne, et quelques notes sur les autels, statues et boiseries des statues de ladite église », *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. III, 1847-1852, p. XLI-XLII ; ARBAUMONT (Jules d'), « Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon » *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. VI, 1861-1864, p. 63-184.

11. BAUDOT (Louis-Bénigne), *Notes prises à Dijon d'après les objets mêmes depuis la Révolution de 1789. Sainte-Chapelle de Dijon*, BMD, ms. 1601.

12. *Ibid.*, f. 64 v°. D'après le plan légendé livré d'Arbaumont en illustration de son étude par (op. cit. n. 10), il s'agissait de la seconde chapelle ouvrant sur le collatéral oriental de la nef (le chevet était dirigé vers le nord).

13. *Ibid.*, f. 160 v°.

14. L'autel de la chapelle de Vienne mesurait donc 2,41m de large et 1,14m de haut. Tel qu'il est conservé aujourd'hui, le devant d'autel mesure 2,17m par 0,91m.

15. 3 pouces = 8 cm. La profondeur des reliefs du devant d'autel est d'environ 7 cm.

16. Baudot signale entre autres 19 statues parmi lesquelles deux couples de statues d'albâtre agenouillées sur un soubassement de marbre noir dont l'un est le mausolée des deux fondateurs, Girart de Vienne et sa femme. A droite de l'autel, prenait également place dans un enfeu une *Mise au Tombeau* composée de huit statues « d'environ 5 pi de proportion en pierre peinte et d'un bon siseau pour le temps » (*Ibid.*, f. 159-160).

17. *Ibid.*, f. 183 r°.

18. *Ibid.*, f. 200 r°.

19. FÉVRET DE SAINT-MÉMIN (Charles-Balthazar), *Etat descriptif des statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres ouvrages de sculpture antique et moderne de la collection du Musée de Dijon*, BMD, ms. 1791, n° 273.

20. FEVRET DE SAINT-MÉMIN (Charles-Balthazar), *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon et catalogue général de tous ceux qui dépendent de cet établissement*, Dijon, 1834, n° 644, p. 134.

21. *Description des localités de la France*, Paris, Collection Guilhermy, t. VI, Bibliothèque Nationale de France, N. A. fr. 6099, f. 329 v°, n° 703.

22. BRAUN (J.), *Der Christliche Altar*, Munich, 1924, p. 356.

23. Op. cit. n. 8, n° 1, p. 9.

24. Op. cit. n. 9, n° 85, p. 43.

25. Op. cit. n. 3, p. 75-76.

26. PSEUDO-ABDIAS, *De gestis beati Andree Apostoli* dans FABRICIUS, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, t. II, Hambourg, 1719, p. 456-515 ; MIGNE (abbé M.), *Dictionnaire des apocryphes ou collection de tous les livres apocryphes relatifs à l'ancien et*

au nouveau testament, Paris, 1858, t. II, part. III, col. 57-106 ; VORAGINE (Jacques de), *La Légende Dorée*, J.-B. Roze et Hervé Savon, éd., Paris, 1858, t. I, p. 37-47; MÂLE (Emile), « *Histoire et légende de l'apôtre saint André dans l'art* », *Revue des deux mondes*, 1951, p. 412-420 ; MALE (Emile), *Les Saints Compagnons du Christ*, 1952, Paris, rééd. 1988, p. 125-134 ; KIRSCHBAUM (E.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-en-Brisgau-Bâle- Vienne, 1968-1976.

27. Cf. MÂLE, 1952, p. 126-127 et KIRSCHBAUM..., 1968-1976, *op. cit. supra*.

28. Ce dernier médaillon ayant été presque entièrement refait au XIXe siècle, la croix est aujourd'hui en X.

29. L'ordre de la Toison d'Or fut fondé en « l'honneur de Dieu, de vertu et de

chevalerie, de la sainte Vierge et saint André », ARBAUMONT, *op. cit.* n. 10, p. 123.

30. Cf. MÂLE, 1951, *op. cit.* n. 26, p. 415. La crucifixion de saint André figure également au tympan du portail gauche de l'ancienne abbatiale de Rougemont et sur une clef de voûte du collatéral nord de cette église.

31. Pour une reproduction du tympan du portail de Moutiers-Saint-Jean, cf. STRATFORD (Neil), « La sculpture médiévale de Moutiers- Saint-Jean (Saint-Jean-de-Réome) », *Congrès archéologique*, 1986, p. 179, fig. 42.

32. Cf. BORLÉE, 1997, *op. cit.* n. 3, parties II et III, p. 97-297.

33. L'analyse de la pierre dans laquelle fut taillé le devant de l'autel a révélé un calcaire oolithique bien

homogène (oolithe blanche de l'étage Bathonien) dont il n'est pas possible de déduire l'origine, celui-ci affleurant aussi bien aux alentours immédiats de Dijon qu'aux confins de l'Auxois. Je tiens à remercier ici M. Pierre Rat pour ces informations.

34. D'assez nombreux legs émanant des seigneurs de la région (Mont-Saint-Jean, Tonnerre, la Roche-en-Brenil, etc.) furent versés à l'œuvre des églises de Semur-en- Auxois, Rougemont et Saint-Thibault dans les années 1260. En 1297, le duc Robert II promit également la somme de 40 livres à l'œuvre de Notre-Dame de Semur et à celle de Saint-Thibault (cf. BORLÉE, 1997, *op. cit.* n. 3, p. 99 ; p. 148 et p. 206-207).

35. A propos de la datation des œuvres du « groupe Auxois », cf. BORLÉE, *ibid.*, p. 344- 346.