

Paulette Choné

Ligier Richier : la fortune littéraire

Saint-Mihiel, Journée d'études *Sainte Elisabeth*, 20 octobre 201



C'est dans un poème que l'on trouve les toutes premières lignes consacrées à Ligier Richier, ou plus exactement à l'une de ses œuvres, la plus célèbre, le *Squelette* de Bar-le-Duc, « Epitaphe du cœur de René de Chalon, Prince d'Orange ». L'épitaphe est un genre littéraire, dans lequel le poète imagine l'inscription qu'il aimerait lire sur le monument funéraire de quelqu'un qu'il a admiré ou dont il veut au contraire se moquer. L'inscription s'adresse souvent directement au lecteur, lui attribuant le rôle d'un spectateur et d'un passant, un voyageur, un *viateur* en français ancien. Manière discrète de rappeler qu'en ce monde nous ne sommes que de passage. « O viateur » : c'est ainsi que le lecteur de cette page des œuvres poétiques de Louis des Masures est apostrophé¹. Dramaturge, traducteur, auteur de poésies en latin et en français, d'inspiration profane ou spirituelle, Louis des Masures était né vers 1515 à Tournai, dans les Flandres. Il entra au service de la Maison de Lorraine auprès du duc Antoine, puis de son frère le cardinal Jean grâce à qui il fréquenta les écrivains de la Pléiade. En disgrâce à la cour de France, il voyagea en Italie puis revint en Lorraine où la régente Christine de Danemark le fit auditeur des Comptes. En 1557, il était établi à Saint-Nicolas-de-Port, il venait de s'y remarier et il commençait à y favoriser l'exercice du culte protestant. Il

subit au même moment que Ligier Richier les mesures frappant les réformés et comme lui il prit la route de l'exil. Il mourut à Sainte-Marie-aux-Mines en 1574, sept ans après le sculpteur.

L'« Epitaphe du cœur de René de Chalon, Prince d'Orange » est indépassable par sa valeur littéraire et documentaire. En effet, que de notations précises et concises il procure ! La vie du défunt, ses vertus chrétiennes sont sommairement résumées, le monument du cœur est clairement désigné, localisé. Le premier texte relatif à une œuvre de Ligier Richier est venu sous la plume d'un exact contemporain, qui l'avait peut-être rencontré et partageait ses inquiétudes religieuses, qui avait vu le *Squelette* et médité sur sa signification, qui comme Richier connut la conversion et la relégation et mourut loin de sa patrie.

Plus d'un demi-siècle après, en 1619, paraissait à Saint-Mihiel chez François du Bois un ouvrage très singulier de François de Rosières, seigneur de Chaudeneyⁱⁱ, capitaine, gruyer, prévôt et receveur de la ville. Il rend la justice, veille sur l'ordre public, commande la milice, s'occupe du domaine forestier et perçoit les amendes prononcées par la Cour des Grands-Jours. Mais François de Rosières avait à ses heures des préoccupations plus raffinées. Derrière une triple façade de juge, de policier et de percepteur, il cachait une âme de poète dévot. Il avait ainsi présenté au duc de Lorraine *Les roses de l'amour céleste fleuries au verger des méditations de saint Augustin*, qu'il vaut encore la peine de lire pour le rare éloge de Saint-Mihiel qu'il renferme. Saint-Mihiel, « en science féconde », ce n'est pas la « petite Florence », mais bien mieux, c'est le Parnasse au bord de la Marsoupe, ou plutôt un lieu nommé Cyrre, qui était le port et l'arsenal de Delphes, dont le nom connu des seuls érudits est cité par Rabelais. Après avoir célébré ses magistrats, ses médecins, Rosières rend hommage aux artistes :

« Esprits vraiment subtils, a qui les Florentins,
Les Tudesques ouvriers, les François, les Latins,
Et ceux qui bazanes habitent le rivage,
Ou le fleuve doré va déchargeant ses eaux
Dans le sein de Neptun, arboré de vaisseaux
Doivent l'invention des plus riches ouvrages...
Paris... Rome...
Decore ses palais de tes vives peintures. »

Il ne s'agit pas pour le poète précieux d'établir des listes de noms ; pour lui, on passe à la postérité dans l'anonymat, nimbé de références mythologiques, de métaphores rares, de noms de lieux illustres. Aussi le « fleuve doré », est-ce le Duero, le Guadalquivir ? A qui pense-t-il ? Sans doute plutôt au Guadalquivir. Maria Teresa Rodriguez Bote, s'exprimant au cours du colloque, vient de démontrer qu'il ne pouvait s'agir que du Guadalquivir, fleuve qui charriait

l'or des Amériques vers la Péninsule. En abritant une discrète allusion à la Torre del Oro sévillane, le poème de François de Rosières laisse penser que son auteur avait eu connaissance des voyages de quelques artistes de Saint-Mihiel vers l'Espagne et principalement l'Andalousie, où certains s'illustrèrent dans le travail de la terre cuite. L'important pour l'auteur est de rappeler que l'école artistique sammielloise a étendu son influence en Italie (Florence et Rome), en Allemagne et dans un autre pays (l'Espagne) fameux pour son activité maritime et dont les peuples ont un teint basané. Ligier Richier n'est pas mentionné, mais pas davantage l'autre grand sculpteur né à Saint-Mihiel à la génération suivante, Nicolas Cordier, qui fit à Rome une brillante carrière après avoir été l'élève du fils de Ligier Richier, Gérard.

C'est donc le rayonnement du Parnasse sammiellois que François de Rosières chante dans ces vers un peu laborieux, et l'on regrette qu'il n'ait pas cherché à imiter les grands poètes qui ont glorifié leur pays à travers des énumérations donnant du même coup des informations. Ce texte qui n'est qu'une marge de la fortune littéraire de Ligier Richier montre déjà par ses silences une première fracture entre liberté littéraire et vérité historique. François de Rosières avait tous les jours sous les yeux les ouvrages du sculpteur et de son école. Dans la salle d'audience des Grands-Jours, où siégeait la prévôté, les yeux étaient attirés par la cheminée de l'école des Richier, avec son bas-relief sculpté d'après une gravure de Giorgio Ghisi représentant les Muses. Le prévôt avait sans doute prié devant *Sainte Elisabeth* dans la chapelle de la Visitation, de même que le jeune graveur encore malhabile qui illustra son livre, Edmé Moreau, gendre de l'imprimeur François du Bois, qui travaillait à Reims.

Ces spectateurs chauvins et dévots nous déçoivent par leurs silence. En revanche, Louis des Masures était parvenu à condenser en quelques lignes la beauté d'un arrangement poétique et l'exactitude, la véracité de l'expression et la vérité des faits. Mais c'est qu'il avait appartenu à peu près au même monde que le sculpteur et ses commanditaires. Ce ton-là, animé certainement par une sympathie directe pour l'auteur, pour le défunt, voire par une admiration sincère pour le monument de la collégiale de Bar, ne se retrouverait pas de sitôt. Avec le temps, loin des siens, Ligier Richier allait devenir un étrange objet du discours.

I. Un étrange objet du discours

Il faut donc commencer par dégager les traits généraux de ce discours, avant d'entrer dans le détail de quelques exemples.

Pour résumer la fortune littéraire et même critique de Ligier Richier, disons qu'elle frappe par son importance quantitative et par son actualité, alors que l'on déplore souvent que l'artiste

soit oublié et méconnu. L'œuvre de Ligier Richier a été, est encore intensément discourue. Mais sa fortune critique est discontinue : le XVII^e siècle l'ignore, et le XVIII^e jusqu'à Dom Calmet qui cherche à grand-peine à se procurer des témoignages touchant au plus près à l'époque du sculpteur. La littérature a dans l'ensemble privilégié certaines œuvres, le *Squelette* et le *Sépulcre*, de sorte que l'on est surpris par les remarques d'Eugène Delacroix, de passage à Nancy les 8 et 9 août 1857 après un séjour aux bains de Plombières et à cette occasion visitant à fond la chapelle des Cordeliers et s'arrêtant devant le monument funéraire de Philippe de Gueldre. « Le chœur de l'église est garni de belles boiseries ; sur les côtés de la nef, dans des enfoncements, sont divers tombeaux de princes de la maison de Lorraine ; le plus précieux sans contredit est celui de la femme de René II, laquelle lui survécut de longues années et s'était mise dans un couvent à Pont-à-Mousson : les mains et la tête en pierre blanche, la robe et le voile en granit et en marbre noir. Voilà le triomphe de l'art ou plutôt du caractère qu'un artiste de talent sait imprimer à un objet : une vieille de quatre-vingts ans dont la tête est encapuchonnée, maigre à faire peur ; et tout cela représenté de manière qu'on ne l'oublie jamais et qu'on n'en puisse détacher les regards. »ⁱⁱⁱ

Loin de former un chapitre chauvin de l'histoire lorraine, la fortune littéraire de Ligier Richier tend à inscrire ses messages dans l'universel. Inégale en qualité, elle est étonnamment variée dans les genres et l'inspiration. Le sculpteur s'est glissé dans la poésie, le roman, la chronique, la relation de voyage, le spectacle et même tout récemment le roman graphique avec Nayel Zeaiter^{iv}. Il a traversé imperturbablement l'histoire du goût et des sensibilités, subi tous les tons, le lyrisme, le sentimentalisme, le cynisme, la mièvrerie, l'emphase, la controverse partisane véhémente quand il s'agissait de déménager ou pas le *Sépulcre* dans les années 1863-1863, et peut-être même plus près de nous, au tournant des XX^e et XXI^e siècles...

De la fortune littéraire, je n'excepte pas les études et la critique proprement dite, elles aussi bigarrées, assujetties aux modes dans les manières d'écrire, sans cesse oscillant entre des genres divers, entre analyse et synthèse, entre le récit historique, l'étude stylistique, l'article érudit, le rapport, la notice de dictionnaire, la notice de catalogue, le document de vulgarisation.

Au début du XX^e siècle, alors que le sculpteur inspire études et œuvres d'art, Paul Denis publie sa monographie (1911)^v, le premier travail universitaire sur Ligier Richier. Au début, il se conforme à l'habitude académique consistant à commencer par broser un panorama historiographique du sujet, aussi complet que possible. À relire ces pages aujourd'hui, nous sommes frappés par la richesse de sa moisson, les enseignements des grandes périodes qu'il dégage, la pertinence de la plupart de ses jugements. Il connaît la valeur de l'étude directe des

œuvres et des archives, l'intérêt d'une monographie comme celle de l'abbé Souhaut^{vi}, même s'il le juge trop crédule et ses attributions trop généreuses. Car il est prévenu en général contre les auteurs catholiques, au motif qu'ils auraient eux-mêmes eu du mal à apprécier un artiste protestant.

Il sait reconnaître les travaux de Justin Bonnaire, malgré « son style exubérant », son emphase qui « prête à rire ». Cependant, mesure-t-il vraiment son originalité ? Originaire de Saint-Mihiel, avocat à la cour d'appel de Nancy, Justin Bonnaire annonça pendant plus de trente ans un grand livre sur Ligier Richier qui ne parut jamais. Versificateur plutôt que poète, admirateur du romantisme catholique de Chateaubriand et de Silvio Pellico, Bonnaire était un militant des études sur le sculpteur : en vue de la publication il fait exécuter des dessins ; dès 1839 il étudie le retable d'Hattonchâtel. En 1848, il convainc Charles-Auguste Salmon, procureur du roi à Saint-Mihiel devenu député de la Meuse à la Constituante de faire réaliser les premiers daguerréotypes du *Sépulcre* et de la *Pâmoison*, qui sont aussitôt dessinés par le peintre Gérôme et gravés pour illustrer deux articles du *Magasin pittoresque* (1848 et 1849), avec un texte de Bonnaire qui n'hésite pas à comparer la dramaturgie ambitieuse du *Sépulcre* aux pièces de Shakespeare. La qualité de ses descriptions, la finesse de ses réflexions, son souci moderne de l'illustration font regretter son grand livre inabouti. (Par exemple il avait encore vu la polychromie d'origine de la *Pâmoison*).

On ajoutera que la photographie ne suffisait pas pour Salmon : fort de ses nouvelles relations parisiennes, le député montra ces épreuves à Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, et le convainquit de faire faire des moulages, projet qu'interrompit le coup d'État du 2 décembre. En 1887, le peintre et archéologue Charles Cournault, conservateur du Musée lorrain, publia dans la collection d'Eugène Müntz « Les Artistes célèbres » une synthèse sur Ligier Richier appuyée sur l'érudition alors disponible, ornée de 22 gravures qui montrent par exemple les Larrons de Bar-le-Duc dans leur ancienne disposition. Le Musée de sculpture comparée venait d'être créé. Cournault concluait ainsi : « le moulage des principales œuvres de Ligier Richier s'impose comme un devoir patriotique » (entendez : à l'égard d'un artiste qui n'a suivi que son inspiration et les leçons de la nature et sur qui les influences étrangères – allemandes – se sont peut-être exercées mais « inconsciemment »). Avec la guerre franco-allemande de 1870 et l'annexion, Ligier Richier avait été enrôlé dans une vision nationaliste de l'histoire de l'art.

On ne peut suivre Paul Denis dans tous ses raisonnements. Par exemple, il juge Dom Calmet trop confiant dans la valeur des témoignages oraux : or au contraire, c'est ce qui fait la valeur de sa notice ! Dom Calmet, rappelons-le, consacre à Ligier Richier une entrée de trois

colonnes dans sa *Bibliothèque lorraine* (1751)^{vii}, qui est une encyclopédie des « hommes illustres » de cette province. Le savant bénédictin lorrain, qui connaissait très bien les maisons de son ordre, avait vécu en 1717 à Saint-Mihiel. À l'abbaye les religieux avaient des œuvres du sculpteur sous les yeux ; dans la ville survivaient des traditions, on montrait sa maison que l'on associait vaguement à « trois frères calvinistes ». C'est après son séjour à l'abbaye que Dom Calmet s'attacha à recueillir des témoignages sur le sculpteur. La lettre hélas perdue de l'érudit troyen Grosley sur le pèlerinage de Chatonrupt en Lorraine, les renseignements transmis par le P. Grégoire Thomas en 1742 provenant du grand-père du vieil armurier Haroux, donc du milieu artisanal sammiellois vers 1600, étaient certes déformés par le temps, père des légendes, mais ils traduisaient une vraie démarche d'historien.

À travers ces quelques exemples, on voit qu'aucun texte, aucun témoignage n'est négligeable. Ainsi, il vaut la peine de relire la description précise par Durival de la disposition des statues de l'ancienne collégiale Saint-Maxe de Bar avant sa destruction, en 1778.^{viii} Il avait encore vu la Chapelle des Princes intacte ; il admire la « pierre polie et luisante comme le marbre » et commente : « on en avoit perdu le secret : il y a beaucoup d'apparence que M. de la Faye l'a retrouvé ». De fait, Jean-Elie Leriget de la Faye (1671-1718), mathématicien, physicien, inventeur, venu en Lorraine afin d'étudier les carrières de pierre à aiguiser et l'appareil de l'aqueduc de Jouy, avait expérimenté toutes sortes de procédés pour confectionner les mortiers, polir les revêtements et les statues à la manière des Anciens au moyen d'un mélange de poussière de marbre et de fleur de chaux. La plupart des textes qui s'extasient sur le détail de la pierre imitant le marbre sont absolument fantaisistes ; il en est peu qui renvoient comme celui-ci à une curiosité de nature scientifique.

Il existe aussi une nébuleuse d'écrits tout à fait mineurs, presque invisibles pour l'historiographie scientifique, mais fort instructifs. Par exemple, le jeudi 7 janvier 1915, le *Bulletin meusien. Organe du groupement fraternel des réfugiés et évacués meusiens* donnait à connaître, en traduction française, un extrait de la *Frankfurter Zeitung* du 16 décembre 1914, 1^{ère} édition du matin : « Ce qui se passe à Saint-Mihiel en Novembre (Suite) [...] *Le Sépulcre de Ligier-Richier*. L'église Saint-Étienne, où se trouve le Sépulcre a reçu un obus français qui a mis en pièces les mains et la chevelure des saintes figures. Bien que le dommage soit insignifiant, le fait mérite cependant d'être relevé que l'artillerie française a répandu son feu sur une des sculptures des plus admirées de son pays, au même moment où les cris de protestation concernant la cathédrale de Reims mis à part, une bombe d'aviateur jetée par hasard et sans effet sur Notre-Dame a été mise au compte de la 'barbarie' allemande. »

Encore faut-il supposer que bien des textes nous demeurent inconnus, noyés dans des écrits privés et des inédits. Parmi les textes tombés dans l'oubli, les écrits timides qui n'ont pas eu de destinée publique, je relève le texte manuscrit d'une conférence prononcée en 2005 à Saint-Mihiel par Michel Martin qui était alors presque centenaire, l'auteur d'ouvrages importants sur les Mises au Tombeau et sur les monuments équestres de Louis XIV, qui avait été l'assistant de Jaujard pendant l'Occupation lors de l'évacuation des œuvres du Louvre. « Voici un simple brouillon... Je vous le communique , à titre confidentiel, parce que je ne vois pas très bien l'intérêt de se référer longuement aux autres Mises au Tombeau lorraines, puisque précisément Ligier Richier a voulu faire 'autre chose', d'un autre modèle. Je pense que nous saurons être d'accord sur ce point, qui me paraît fondamental. » Sa conférence se concluait par des points de suspension, le suspens des mots : « Puissance de la nouveauté et de l'originalité créatrices de Ligier Richier ? Je ne sais pas en réalité, nous ne savons pas quel dessein avait l'artiste en tête. Alors je regarde, je regarde encore, je regarde toujours... »

Méconnu en dehors de la Lorraine, sauf des spécialistes, Ligier Richier est l'objet dans son pays d'une appropriation partagée, presque familière. D'ailleurs, il y a toujours eu beaucoup d'amateurs dans la bibliographie de Ligier Richier. Cette familiarité reflète mentalités et circonstances ; elle adopte l'humeur, le ton, les modes de chaque époque. En 1952, après la mise en place du Calvaire dans le chœur de l'église de Briey, le curé Sarrazin, l'un des promoteurs de la rénovation du sanctuaire, décrivait dans une mince brochure paroissiale la Vierge et saint Jean avec un zèle de prédicateur : « La Vierge, debout contre la croix, douloureuse et suppliante et saint Jean, le visage reflétant une indignation contenue, le poing serré sous le manteau, regardant tous deux vers la foule pécheresse et semblant dire : 'Mais, arrêtez donc ! Il est mort pour vous !' »

Aujourd'hui, les magazines et les blogs n'hésitent pas devant les gros titres : « le mystère Ligier Richier », « Ligier Richier toujours moderne », voire « Mon ami le Transi » et même « Coucou Transi ». « L'imagination » et « un enthousiasme un peu irréfléchi », « les belles phrases », suivant les expressions de Paul Denis, président à une assez vaste bibliographie. Les écrits se focalisent tantôt sur l'artiste, tantôt sur l'œuvre. Frustrée par le petit nombre des documents d'archives, l'écriture biographique se défait alors dans des légendes tenaces. Sidérée par le spectacle des œuvres, l'écriture esthétique leur réclame une vérité d'autant plus fascinante qu'elle est insaisissable. Certains textes poétiques récents, comme ceux de Bernard Noël, admirables à bien des égards, renoncent tout à fait à envisager l'artiste pour se concentrer sur la surprise, la qualité d'émotion, le pouvoir de révélation des œuvres.^{ix} Mais

beaucoup d'auteurs sont hantés par le mélange insoluble qu'est censée former une vie qui leur échappe, avec les œuvres qui sont sous leurs yeux. Dans la masse d'écrits qu'a suscités Ligier Richier, le rapport problématique entre la vie et l'œuvre, entre la véracité et la vérité, entre l'expression et les faits, se montre de façon aiguë.

II. Lieux communs

Lorsque le peintre florentin Giorgio Vasari entreprit vers le milieu du XVI^e siècle d'écrire le récit des vies de tous les artistes jusqu'à ses contemporains compris, il chercha à être le plus exact possible mais la vérité historique tel qu'il la recueillit était encombrée de légendes pittoresques et il céda à leur charme. Il est en grande partie responsable du cliché de l'enfant prodige, qui n'a jamais été enseigné et dont les dons innés paraissent miraculeux. Il raconte ainsi comment XIII^e siècle, le peintre Giotto, âgé de dix ans, alors qu'il dessinait sur une pierre l'un des moutons qu'il gardait, attira l'attention de Cimabue, considéré comme l'initiateur de l'art de la Renaissance. Des récits analogues habitent les biographies des grands sculpteurs. C'est encore Vasari qui rapporte que Michel Ange, âgé de treize ans, étonna Laurent de Médicis avec une tête de faune. La scène est représentée dans une fresque du XVII^e siècle au palais Pitti. Mais il faut attendre 1861 pour qu'un sculpteur rende hommage dans un morceau de sculpture au génie de l'adolescent à l'œuvre. La fable de Ligier Richier dessinant et modelant d'après nature pour ainsi dire dès le maillot, puis émerveillant Michel Ange de passage en Lorraine, ne faisait que suivre une tradition de stéréotypes bien enracinés dans les représentations communes. Aussi lorsqu'en 1908 Léon Vadel, sculpteur de Saint-Mihiel, confiait aux fondeurs de Dammarie-sur-Saulx le modèle de l'effigie de Ligier Richier, c'était une figure de jeune homme. Il avait probablement été inspiré par l'article de 1848 de Justin Bonnaire, qui voyait dans l'ange du *Sépulcre* un autoportrait juvénile. Le monument fut inauguré en grande pompe en 1909, les Allemands enlevèrent la statue en 1914, la statue fut remplacée en 1933 par celle que nous voyons à présent.

Quant aux récits imaginaires très tenaces, ils proviennent sans doute de la notice de Dom Calmet. Le plus savoureux et involontairement instructif est dû au capitaine Baillet dans les *Chroniques barroises* (1847)^x. L'auteur a imaginé une correspondance échangée en 1544 entre Ligier Richier et un certain « Philippe Errard », *alias* de l'ingénieur barisien Jean Errard. Dans ce récit, Ligier Richier, orphelin natif de Dagonville, a été recueilli par un oncle et commis « à la garde de ses bestiaux ». « Or dans cette vie de contemplateur oisif, raconte-t-il, je passais mes heures à modeler en terre de petites images de bergers, de brebis, de vaches, de

chiens... Je faisais présent de mes œuvres à tous les habitants de notre village, et plusieurs de ces petites figures furent portées jusqu'à Saint-Mihiel et y furent remarquées. » Jusqu'au jour où un « seigneur étranger » demanda à le voir... C'était « le célèbre Michel Ange Buonarotti, la gloire de la Toscane et de l'Italie... » Les voilà qui visitent ensemble la Péninsule. « En quelles mains j'étais tombé ! Juge de mon bonheur, à moi, pauvre paysan qui n'avais vu jusque là que nos tristes villages de Lorraine », décorés de bottes de haricots ramants, « notre ciel brumeux, nos enluminures barbares, et qui n'avais entendu et parlé que le rude patois de Dagonville ! »

Le jeune Ligier et son mentor visitent une église à Bologne. Surprise, « je vis [là] une image de la Sainte Vierge absolument pareille à celle de Notre-Dame-des-Vertus » à Ligny, attribuée à un peintre du X^e siècle, un certain Luca nommé Santo à cause de sa piété, qui a peint des Madones pour de nombreuses églises d'Italie. Le capitaine fait alors une note de bas de page, tout à fait savante, citant un opuscule érudit de 1764, par un académicien toscan, Domenico Manni, qui réfute l'attribution à l'apôtre Luc de ces peintures très vénérées. Un Ligier Richier fictif prête alors à Michel Ange les propos d'un savant italien des Lumières. Et c'est le sculpteur de Saint-Mihiel qui révèle au lecteur crédule que Michel Ange se proposait « d'écrire une histoire des peintres florentins, et que Luca il Santo devait figurer en tête de cette biographie, comme ayant été, me disait-il, un précurseur de Cimabue... » Mais « tu garderas pour toi cette épître... peu orthodoxe... » recommande à son correspondant le Ligier Richier de Théodore Baillot, auteur aussi informé qu'imaginatif.

Le poncif répandu du génie précoce et spontané sert à remplir les zones d'ombre des biographies. Mais la rhétorique des lieux communs, quand elle s'empare des œuvres artistiques, est plus complexe ; elle met en question la manière même d'écrire l'histoire de l'art ; elle en dit long sur l'imaginaire et les fantasmes d'une époque.

À cet égard, le *Squelette* est exemplaire. La littérature du *Squelette* a deux pôles : l'un, plus rare, est narratif (c'est l'affaire de la veuve pieuse et amoureuse, fidèle au-delà de la mort, qui réclame l'effigie de René de Chalon « tel qu'il sera trois ans après son trépas ») ; l'autre est interprétatif et méditatif (quels sont la signification et le message de cette sculpture ?) Ces deux pôles ont connectés l'un à l'autre : Louis Bertrand voit dans la sculpture un « pourri » mais « surtout un amoureux ».

La scène dans laquelle Anne de Lorraine reçoit Ligier Richier a inspiré au romancier meusien Jérôme Thirolle, dans *Le cœur des écorchés* (2016) une longue scène où l'on voit la princesse rejette la réplique de la *Mort Saint-Innocent* que Ligier Richier lui propose, parce qu'elle veut « une sculpture inédite »^{xi} : scène singulière, parce qu'elle retourne au détriment du sculpteur

un autre lieu commun fameux de la littérature artistique, celui du prince s'abaissant devant l'artiste, par exemple Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien.

Mais à mon avis, cette scène est encore plus curieuse parce qu'elle confronte directement le *Squelette* de Bar avec l'allégorie macabre parisienne. Dans *La Colline inspirée*, publiée en 1913^{xii}, Maurice Barrès ne les confrontait pas, mais bizarrement les confondait. On est en juillet 1850, les trois frères Baillard font une retraite à Bosserville sur ordre de l'évêque. L'aîné, Léopold, s'abîme dans la détresse, mais soudain, c'est l'orgueil qui le soulève, il veut sa revanche : « Léopold, à cette minute, c'est le Mort dressé et sculpté par Ligier Richier pour servir d'affirmation héroïque à ceux qui, plutôt que d'abdiquer l'espérance, nient les lois de la vie. Comme le squelette de Bar-le-Duc qui ne se rend pas, qui rejette son suaire, qui en appelle à Dieu... » Peu après, le mauvais prêtre, « l'homme de désir », s'entiche du mystificateur Vintras et court à sa ruine.

Barrès se reprit ensuite et regarda mieux la sculpture de Bar. Le 25 juin 1921, la *Revue hebdomadaire* confiait ses pages aux écrivains, Maurice Barrès, Anne de Noailles, Roland Dorgelès, Georges Duhamel, Henry de Montherlant et un anonyme pour célébrer l'inauguration du monument de l'Ossuaire de Douaumont.^{xiii} Elles s'ouvraient par un article de Maurice Barrès intitulé « Le Mausolée du cœur français », l'une de ses plus belles pages de littérature artistique après celles que lui avait inspirées le Greco en 1912. « Une fois encore, la réponse à l'appel de Verdun pourrait venir par la voie sacrée. Il est à Bar-le-Duc un fameux monument que les auteurs anciens appelaient 'le mausolée du cœur'. C'est un squelette à demi décharné, cependant droit et irréductible, la tête levée... Voilà l'idée qu'il faudrait qu'un architecte sût traduire en monument pour l'ossuaire de Douaumont. Voilà le mystère accordé avec les parties les plus hautes de l'âme des visiteurs... » Et l'effigie du prince défunt devient symbole « des morts qui nous tendent leur cœur à vérifier. » Barrès, précise Bernard Prud'homme, souhaitait qu'une réplique du *Squelette* servît de monument aux morts à toutes les communes de France.

Henry de Montherlant était secrétaire général de l'Œuvre de l'Ossuaire de Douaumont depuis 1920. En 1925, il publie chez Grasset *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, avec un frontispice inspiré par le *Squelette*. À cette époque, la copie de l'œuvre se dressait déjà sur la tombe du poète et dramaturge Henry Bataille. Au cours de la guerre, le bruit avait couru qu'un bombardement de Saint Mihiel avait détruit le *Sépulcre*, et Henry Bataille, après avoir flétri la barbarie allemande, demanda que sur son tombeau fût élevée une copie du *Squelette*. « Dessus je désire que l'on mette la statue de Ligier Richier, une des plus belles œuvres du génie français, qui exprime toute la spiritualité de la mort, toute la beauté de l'effort humain.

Elle est déjà sublime à la place qu'elle occupe sur le tombeau de René de Chalons, Mais dehors, sous l'azur qu'elle visera plus droit, son allégorie paraîtra singulièrement accrue. Et je suis certain qu'elle mettra plus directement le ciel en relation avec la tombe. » Remarquons au passage que deux célèbres statues réalisées vers la même date, la copie érigée par François Pompon sur la tombe d'Henry Bataille et le monument du Mort-Homme par Jacques Froment-Meurice sont dues à des sculpteurs animaliers.

Sous le pseudonyme fréquent du « Transi », le *Squelette*^{xiv} a suscité une littérature extrêmement vaste, riche et contrastée, qui commence avec Louis des Masures et se développe jusqu'à nos jours dans une effervescence aux multiples nuances, patriotique, sentimentale, nihiliste, mystique, morbide, érotique, métaphysique. La première guerre mondiale lui a incontestablement donné une valeur iconique qui trouve difficilement des comparaisons, mais il a exercé son pouvoir de saisissement bien au-delà du deuil national. Il inspire les arts plastiques (par exemple le sculpteur Clément) et les arts du spectacle (Mylène Farmer) et tout près de nous Jean Médard, dans la suite d'exercices proposés aux sculpteurs céramistes meusiens par l'association *Expressions* et le Conseil départemental de la Meuse. Simone de Beauvoir, Louis Aragon ont parlé ici et là du *Squelette* ; leurs lignes sont assez bien connues. Moins familières, plus proches de nous, les poésies de l'Anglais Thom Gun qui voit dans la sculpture de Bar une allégorie bouleversante de l'agonie des malades du sida, ou les recueils pudique et méconnus du Vosgien Richard Rognet. Ou encore les notes inédites d'Émile Gallé : « Cette dépouille humaine ignorée de la Grèce folle de sa chair, cette 'guenille' autrefois la proie du bûcher. En ces effigies de la mort, belles parce qu'elles furent la vie, ils ont mis de supérieures beautés : le caractère, l'expression et la face auguste d'une pensée invaincue.

Combien expressif et beau, même ce squelette de Bar, qui, de ses phalanges dépeaumées, de cette cage à jour, de ses orbites vidées mêmes de pleurs, arrache, élève, suit jusque par delà les étoiles ' un povre cœur d'homme' nu, symbolique muscle resté battant seul, en dépit du naufrage ignoble et lamentable de tout ce qui fit pour Platon l'art et la beauté suprême ! »

Beaucoup d'écrits littéraires emphatiques, obstinément rebelles aux précautions de l'approche scientifique, ont freiné la vulgarisation de celle-ci. Le *Squelette*, si souvent glosé, parfois maltraité dans des commentaires travaillés par d'obscures pulsions, tend à nos sociétés et à nos consciences le révélateur impitoyable d'un miroir les réfléchissant. Dans une mesure encore impossible à évaluer, *Sainte Élisabeth* pourrait dans l'avenir, comme image d'une grossesse tardive, hors-norme, faire l'objet d'un investissement émotionnel analogue, et sa grâce juvénile inattendue inspirer un poète.

Les séquences avérées de la vie de Ligier Richier qui appartiennent à la recherche historique récente, par exemple son installation à Genève, ou mieux encore les derniers moments de sa vie, lorsqu'il doit en compagnie de sa femme affronter le Consistoire genevois pour se défendre d'une accusation d'attentat aux bonnes mœurs^{xv}, ne seront peut-être jamais « brodées » par des écrivains, parce qu'elles ne correspondent pas aux schèmes habituels du légendaire. *Sainte Élisabeth*, cachée, malmenée, plusieurs fois redécouverte, a été conservée successivement par des dévots et par des amateurs, par une canaille et par des donateurs généreux. Imprévu, son incroyable historique fend les siècles, traverse les passions et les régimes politiques. Lourd de séquences sordides qui prêteraient à la satire, ou graves et d'une dignité exemplaire, il appellerait tout un livre. À ceux qui ont entrepris sa restitution en 2016-2017, d'emblée il a paru appeler un récit détaillé illustré, produit pour ainsi dire sur le vif de la recherche, aussi naïf qu'une première fiche de travail, et cela a procuré l'affiche de Nayel Zeaiter. Le dessinateur s'est impliqué directement dans la recherche en explorant de son côté des fonds d'archives parisiens : cette circonstance est assez rare pour être indiquée. Force est donc de constater que la fortune littéraire et critique inégale, contrastée et instable de Ligier Richier est pleine d'enseignements sur la littérature artistique et sur l'écriture de l'histoire de l'art. Ce qui se joue de toute manière dans la littérature artistique, c'est l'approche de la création, parfois sa méconnaissance ou au contraire sa profonde prescience, la timidité habitée d'un hommage, d'un dialogue.

ⁱ Nous faisons le choix ici de notes bibliographiques simplifiées réduites aux liens vers les ouvrages en ligne.

ⁱ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70646c/f2.image>

ⁱⁱ

ⁱⁱ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33313g/f197.item.r=Annales%20de%20l'Est%20et%20du%20Nord.langFR>

ⁱⁱⁱ [https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_\(Eug%C3%A8ne_Delacroix\)/9_ao%C3%BBt_1857](https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_(Eug%C3%A8ne_Delacroix)/9_ao%C3%BBt_1857)

^{iv} <https://www.youtube.com/watch?v=PgWsacsSkLA>

^v http://docnum.univ-lorraine.fr/pulsar/RCR_543952103_W4010.pdf

^{vi} <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5532751c.r=Richier%2C%20Anne&rk=42918;4>

^{vii} <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5861244r/f2.image>

^{viii} https://books.google.fr/books?id=8jUli2255SMC&hl=fr&source=gbs_navlinks_s
p. 344 sq.

^{ix} Ligier Richier. *La Mise au Tombeau de Saint-Mihiel* (en collaboration avec Paulette Choné et Jean-Luc Tartarin), Conseil général de la Meuse-Éditions Meuse/Serge Domini, 1999.

x

<https://books.google.fr/books?id=Mmilmru59g8C&printsec=frontcover&dq=chroniques+barroises&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjI44rMiIfXAhWLAcAKHdUfDX8Q6AEIJzAA#v=onepage&q=chroniques%20barroises&f=false>

^{xi} « Ligier Richier lui décrit une étrange statue qu'il avait vue au cours d'un récent déplacement et qui semblait répondre à ce qu'elle cherchait pour honorer la mémoire de son défunt mari : un squelette d'albâtre, connu sous l'appellation de *La Mort Saint-Innocent*, qui se dressait au centre du cimetière parisien éponyme, linceul sur l'épaule et bouclier couvert d'inscriptions rappelant la fugacité des choses humaines au côté. La veuve de René de Chalon écarta sans hésiter la proposition du sculpteur. Rien de ce qui existait déjà ne pouvait convenir à feu son mari. Elle voulait une sculpture inédite, un chef-d'œuvre comme seul le statuaire de Saint-Mihiel pouvait en faire émerger un de la pierre sous ses ciseaux divins. Elle voulait qu'il offrît au regard un cri, celui de l'homme qui tend son cœur à Dieu dans un geste auguste et ultime. »

^{xii} https://fr.wikisource.org/wiki/La_Colline_inspir%C3%A9e/Texte_entier

^{xiii} <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65463591/f1.item>

^{xiv} Je me suis expliquée sur le choix de cette dénomination dans le chapitre « Enlever le superflu » de *La Renaissance en Lorraine*, Vaux : Serge Domini éditeur, 2013.

Extraits : « Les mots sont coriaces. 'Écorché' est très présent dans la langue française du XX^e siècle, celle du XXI^e. À Bar-le-Duc, dans l'église de la Ville-Haute, Saint-Étienne, les visiteurs vont voir 'L'écorchédeligierichier', dit aussi 'le Transi', ce qui n'embrouille pas peu les choses. La psychologie à gros grain se repaît d'écorchés ; la brutalité sournoise de notre société obsédée de bien-être, terrorisée par le moindre inconfort, trouve tranquillement son compte dans cette métaphore atroce. Par un cliché digne du *Dictionnaire des idées reçues*, la littérature qualifie volontiers les plus meurtris des personnages de romans d'« écorchés vifs » ; à leur tour, les critiques l'appliquent à des auteurs d'une sensibilité 'exacerbée' (autre cliché). Or si la vue d'un corps mort dépouillé de sa peau est saisissante, combien plus affreuse celle d'un homme ou d'un animal dont on a enlevé la peau sans le tuer ! Ce supplice de raffinés est celui que subit saint Barthélemy, apôtre et martyr témoin de la foi. Curieusement, cette épreuve le rapproche du satyre Marsyas, châtié de manière abominable par Apollon, dieu de l'harmonie et de la beauté, qu'il avait défié dans un duel musical. Dans le groupe des élus entourant le Christ du *Jugement dernier* de Michel Ange, saint Barthélemy, un puissant athlète à qui la résurrection de la chair a fait un corps tout neuf, brandit comme un fanion sa peau pendante, l'enveloppe informe, fantomatique, qui signe son identité après la résurrection de la chair. Juan de Valverde s'en souvint dans une planche de son traité d'anatomie de 1556, *Historia de la composición del cuerpo humano*, auquel Nicolas Béatrizet eut part, comme nous le savons déjà. [...]

Dépiater est un mot de basse-cour et de cuisine, tandis que décharné fait ossuaire et qu'écorcher sent l'académie artistique et la salle de dissection, après avoir eu relent d'abattoir, autrement dit d'*escorcherie* dès le XV^e siècle au moins. Le *Thresor de la langue françoise* de Nicot (1606) distingue bien *escorcer* (un arbre) et *escorcher* (ôter les écailles d'un poisson, la peau d'une bête voire d'un homme). Mais s'il mentionne l'*escorchement*, en latin la *detractio pellis*, il n'a pas d'entrée *escorché*. Il faut attendre la 5^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1798) pour que le mot trouve sa place dans le lexique artistique : 'On appelle *Écorché*, en termes de Peinture, une figure sans peau, dont on voit les muscles. En ce sens il se prend substantivement. *L'Écorché de Michel-Ange*.'

La célèbre effigie de fine pierre calcaire sculptée par Ligier Richier vers 1550 pour servir de monument au cœur de René de Chalon, prince d'Orange, n'a pas subi la *detractio pellis*. Bien au contraire, on voit encore les lambeaux de peau qui lui font double prison avec la cage des os. On ne voit qu'eux. Ils lui font une molle enveloppe, engobe fragile ou haillons de feutrine déchirée ondulant au plus près de la carcasse rigide. René n'est que peau. Parfois, elle s'évase et festonne tendons et muscles, et l'on dirait presque que c'est pour une leçon que le maître l'écarte par des pinces invisibles : voyez le cou, par exemple, avec les chairs échanrées qui unissent la mastoïde à la clavicule à la façon d'un col, 'un col de peau', écrit Bernard Noël. Est-ce 'scientifiquement exact'? Il paraît que non. Est-ce 'réaliste'? Oui, non, ça ne veut pas dire grand-chose.

Reste que Ligier Richier a dû avoir en tête une *detractio pellis*, l'opération qui conduite par un maître anatomiste, un technicien, dépiaute proprement un cadavre afin que l'œil voie par lui-même (c'est-à-dire 'autopsie') les structures organiques et ostéologiques successives au bout desquelles il n'y a plus rien que le rien qui, comme on sait, réjouit l'athéiste. Or la cage de René est vide. Pas la moindre métaphysique là-dedans : les registres du chapitre de la collégiale Saint-Maxe de Bar nous apprennent que le cadavre du prince, scellé dans un cercueil de plomb, fut transporté de Saint-Dizier à Bar et éviscéré le 16 juillet 1544. Il était en effet d'usage, depuis le XII^e siècle, d'inhumer le cœur et les entrailles des souverains et des princes de haute lignée dans un lieu autre que leur dépouille. 'Ce même jour, le cœur dudit seigneur et ses intestins ont été sépulturés devant le grand autel de céans auprès de celui de feu monseigneur le duc Antoine du côté de l'Évangile, et là gît.' Le cœur et les entrailles du roi René, de sa fille Yolande d'Anjou et de René II étaient aussi conservés dans le même caveau, dans des urnes de terre.

René de Chalon avait trépassé la veille, 15 juillet, 'en prince d'honneur'. L'avant-veille, 14 juillet, alors qu'il était descendu dans une tranchée pour inspecter une batterie, il avait été grièvement blessé à l'épaule par le projectile d'une couleuvrine tirée par un prêtre nommé Joachim du haut d'une tour de l'église Notre-Dame de Saint-Dizier. René avait épousé à Bar, le 27 août 1540, Anne de Lorraine, fille du duc Antoine, mort un mois plus tôt dans cette même ville. René de Chalon était engagé aux côtés de l'empereur Charles Quint dans le quatrième conflit survenu entre lui et le roi François I^{er}. Leur armée, composée principalement d'Allemands, marchait sur Paris après avoir pris Ligny-en-Barrois, et mettait le siège devant la cité bragarde. Ainsi, Ligier Richier a fait la carcasse vidée, partiellement revêtue de peau, d'un homme (le plus bel animal de la création) nu (la réussite du nu est un gage de virtuosité artistique). La cavité abdominale est la 'bouche noire' qu'a vue le poète Richard Rognet.

Quelques commentateurs se sont attardés sur le lambeau de peau du ventre rabattu comme pour former un cache-sexe. Ce détail est vrai, mais il n'a d'intérêt qu'à condition de se demander si Ligier Richier a voulu montrer que cela résultait de l'action du rasoir. Car enfin, est-ce la Mort elle-même qui prend ces précautions pudiques? Les *Triumphes* de Pétrarque rappelaient que tout au contraire, la Mort triomphe de la Chasteté. C'est donc ici le lieu de redire, sans s'y arrêter plus que cela ne le mérite, à quel point le monument de Bar révèle un sentiment de la mort en tous points opposé à celui des Danses macabres, de la mort putride, obscène et ricanante, insoutenable. S'il les a présentes à l'esprit, le sculpteur met en congé ces représentations pour donner la parole à une forme d'expressivité plus sensible, plus décantée, plus haute.

Car les médecins ou chirurgiens qui ont préparé ce cadavre avant son embaumement, ses obsèques et finalement son dernier voyage jusqu'à Breda, escorté de plus de trois mille chevaux, ont manié le rasoir sur son ventre. Et cela se devine : une lame a *plus ou moins* opéré sur ce corps, non pas suivant l'une ou l'autre des modalités des dissections savantes mais tout de même verticalement et en épargnant le nombril, avec une sorte de discernement qui ne s'observe pas sur un corps abandonné à la putréfaction. Au-delà de sa fonction symbolique, l'éviscération avait l'avantage d'accélérer la décomposition ; lorsqu'un prince mourait à l'étranger, on pratiquait en outre la 'décarnisation', qui consistait à démembrer et faire bouillir le corps pour ne garder que les os qui étaient ensuite 'sépulturés' dans la nécropole dynastique – pratique qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler le traitement des « corps saints » divisés pour en faire des reliques. Ces procédés étaient absolument indépendants de toute visée scientifique, à moins que l'on ne tentât un diagnostic après une maladie ou une mort suspecte ; le médecin embaumeur se débarrasse bientôt de la tripaille – parfois enfouie dans une fosse commune – tandis que le savant anatomiste étudie et fait dessiner les intestins. Notons au passage que

ce « monument du cœur » est en réalité un monument des entrailles, circonstance concrète conforme à des usages qui ne changeait absolument rien à l'altitude de sa signification. Quant à la « cuisine » visant à obtenir des os secs, elle pourrait sembler identique chez les embaumeurs et chez les savants (nous autres raffinés la trouvons aussi peu ragoûtante dans un cas que dans l'autre). En réalité, l'obtention d'éléments anatomiques scientifiquement significatifs exigeait des techniques et des précautions complexes. Ainsi, les méthodes pour persuader un cadavre d'offrir au savant des fragments organiques, et surtout un beau squelette bien propre, correctement assemblé par du fin fil d'archet, sont exposées à peu près de la même façon par Vésale, par Matteo Realdo Colombo son successeur à Padoue, par Charles Estienne. Médecin, humaniste et imprimeur, Charles Estienne est particulièrement précis dans *La dissection des parties du corps humain* (Paris, Simon de Colines, 1546), ce magnifique ouvrage paru en latin l'année précédente mais achevé dès 1539, donc à peine postérieur aux ouvrages plus célèbres de Vésale (1538, 1543), riche de planches anatomiques hardies, précises et d'une grande modernité de conception avec leur système de renvois et de légendes. Il y décrit à l'intention des chirurgiens, avec un luxe de détails, les opérations à la fois brutales et délicates pour rendre un assemblage d'os présentable en vue de ce que l'on appelait au XVI^e siècle, une 'anatomie sèche', expression traduisant le mot grec *skeletos*. N'insistons pas : ces procédés logiques et réfléchis sont sans commune mesure avec la macabre préparation des corps princiers et saints, assez violente pour que l'expression 'battre comme un corps saint' signifiât dans la langue courante 'administrer une rude correction'. [...]

Toutes ces observations suffisent presque pour affirmer que Ligier Richier s'intéressa moins à ce qui se cache sous la peau qu'aux significations complexes, dangereuses, extraordinairement éloquents de l'imitation artistique d'un corps mort. Il en eut probablement une conscience très profonde et très personnelle. Assurément il ne se passionna pas pour l'anatomie savante des livres, qu'il ne put guère ignorer toutefois. Les planches gravées, les voyait-il comme de stupéfiants succédanés du réel, des 'ombres', des artifices destinés à 'contenter l'œil' avec la chose absente *presque* comme si elle était présente ? comme des patrons, des modèles dans son art ? Ce n'est pas certain. La nouvelle intelligibilité du corps en morceaux, de la physiologie humaine que diffusaient les manuels de chirurgie et d'enseignement médical avec leurs superbes bois gravés, il ne la faisait pas servir à ses desseins de sculpteur, ou si peu. Cependant, il avait une connaissance peut-être non indirecte des pratiques de la préparation d'un corps princier et du système de représentations qui sous-tendait cette approche exceptionnelle du cadavre. De cela il eut l'usage lorsqu'il entreprit de célébrer René de Chalon, prince d'Orange. De ces connaissances il avait l'emploi. Il sut ainsi rendre son invention inoubliable.

Les planches saisissantes de Charles Estienne, de Vésale, de Valverde avec leurs squelettes et cadavres disséqués mis en scène et en mouvement dans des paysages, appuyés sur des éléments d'architecture, disposés dans des intérieurs luxueux, muets, offerts, procèdent d'intentions et d'une forme de sensibilité qui lui restèrent probablement en grande partie étrangères. Aussi importe-t-il moins de savoir s'il leur emprunta le dessin de tel os, que de se demander en quoi il est ou n'est pas leur contemporain. Pour cela, avançons donc dans notre enquête.

Est-il absurde de nommer cette sculpture le *Décharné* ? *Décharné* employé comme substantif fait déjà un peu savant bien qu'il ne soit pas du tout technique. Hélas, *Décharné* fait travailler l'imagination moderne dans le mauvais sens, car le mot évoque des images inadéquates, trop faibles (la maigreur) ou trop fortes (le charnier). Le petit *Dictionnaire françois-latin...* de Robert Estienne (1539) donne la traduction de *descharner* (les os) : *exuere ossa*, c'est-à-dire les débarrasser de la chair, les mettre à nu, ce qui suppose l'opération technique dont il vient d'être question, qu'elle soit faite pour des raisons pratiques, rituelles ou didactiques. Le mot ne se réfère pas au processus naturel de la décomposition. Mais dès que l'effigie cesse d'être la *représentation* fonctionnelle d'un corps, voici qu'entrent en scène les entités abstraites, le Temps, la Mort, qui aussitôt jouent le rôle d'actifs prosecteurs. L'un armé du sablier, l'autre de la faux deviennent comme des assistants subalternes du Maître anatomiste, qui ôtent les muscles revêtant le squelette et toutes les parties molles du cadavre. Tous sont invisibles, leurs procédés sont dissimulés, alors que tout est mis en œuvre pour que le spectateur pense à eux, ne pense qu'à eux, qui s'activent avec une diligence terrible à exhiber la structure cachée du corps. Le monument de Bar est une allégorie, quoique discrète. Il ne comporte ni pourriture ni vermine : il met seulement en marche la puissante métaphore de la décarnisation, le

souvenir d'un rite et d'un rasoir, et cet événement, il le renferme et le clôt dans un suaire de peau trouée ; nous y reviendrons.

Cependant, les magnifiques et saisissantes illustrations du traité de dissection de Charles Estienne ne sont pas aussi fonctionnelles qu'on l'attendrait. Elles aussi sont *presque* des allégories : loin de tenir la Mort à distance, ses écorchés et ses suppliciés entretiennent avec elle un bouleversant dialogue muet et les planches de la troisième partie de l'ouvrage consacrée à l'anatomie de la femme développent une érotique troublante. Tel est le paradoxe de la culture de la Renaissance, dira-t-on en guise d'éclaircissement : la vie et la mort s'y embrassaient très étroitement, comme le rappelle une anthropologie historique prompte à se saisir des images comme de symptômes culturels. Or la dépouille statufiée de René de Chalon vérifierait facilement les mêmes impressions de 'dialogue avec la Mort' voire d'érotisme, ne serait-ce qu'en raison de la légende tenace selon laquelle le prince aurait demandé sur son lit de mort, dans une réquisition sentimentale et lugubre à son épouse, « que l'on fit sa portraiture fidèle comme il serait trois ans après son trépas ».

Un monument funéraire singulier, une planche anatomique d'une expressivité exceptionnelle ne sont pas simplement des 'images' ; bien au-delà de l'utilitarisme qui voudrait les faire servir à des théories sur l'homme et les sociétés, ce sont des œuvres d'art résultant de desseins enchevêtrés, où le style, la main, l'expérience, le bagage intellectuel et visuel, la fantaisie, le hasard, la nécessité se sont secrètement entendus pour que se cristallise la création. Ce qui ne signifie pas que les ouvrages sortis des ateliers des artistes sont mensongers, bien au contraire : en eux, comme dans le meilleur des traités médicaux et le meilleur livre d'histoire, se sont déposés quantité de savoirs, de choses 'diligemment considérées de près' par 'l'ouvrier' lui-même, avec grand labeur et un regard aiguisé. Aussi les doctrines de seconde main, les ratiocinations des perroquets scolastiques sont-elles disqualifiées par la science basée sur l'observation directe et par la démonstration écrite et figurée. Charles Estienne, dans son préambule adressé 'à ses estudians en anatomie', affirme d'emblée que cette science ne diffère pas de l'histoire, qui met par écrit 'la mémoire des gestes [événements] & affaires publiques'. L'historiographe et l'anatomiste, 'historien du corps humain', c'est-à-dire de l'objet le plus noble qui soit, ont le même devoir de vérité. Or dans ce soin de la vérité, ils sont rejoints par le 'bon peintre et tailleur [sculpteur]' dont les œuvres ('images peintes ou eslevées [en relief]') ne sont admirées que pour autant qu'elles proposent à la vue des spectateurs des 'choses presque vives & naturelles'. Dans ce très beau passage, l'anatomiste, l'historien, le peintre et le sculpteur – la science de la nature, la mémoire et l'activité artistique – sont donc réunis explicitement par un idéal commun et transmissible de respect des faits, d'objectivité, d'adhésion à l'épaisseur du réel. Aussi les jugements modernes sur 'l'esthétisation' des figures anatomiques dans les traités de la Renaissance – très poussée dans celui de Charles Estienne – perdent-ils beaucoup de leur portée. La pierre de touche de l'excellence, dans la conception qui est exposée ici, c'est l'authenticité. Comment Charles Estienne, qui avait à peu de chose près le même âge que Ligier Richier – il est né en 1504 –, mais était nanti d'une expérience bien plus vaste du monde et de toutes sortes de savoirs, aurait-il apprécié les sculptures du bon ouvrier de Saint-Mihiel ? N'aurait-il pas admis que le groupe de la *Pâmoison*, la *Mise au tombeau* s'approchaient magistralement du naturel – sans considération de style – dans leur représentation des corps et des affects ? Quant à la gestuelle et à la pose étudiées que le sculpteur prête au défunt René de Chalon, les aurait-il trouvées incongrues ? Assurément non, même s'il y a de graves inexactitudes anatomiques dans sa représentation.

Le même auteur, avec encore plus d'éloquence que ses confrères et qu'une longue tradition philosophique, rappelle en tête de son ouvrage que l'homme est fait pour la contemplation de Dieu son créateur. Pour cela, il fait surgir une vision frappante, celle du philosophe présocratique Anaxagore 'levant les yeux en haut & montrant le ciel au doigt' : telle est la vocation de l'homme, non pas 'habitant ou héritier de la terre' (l'homme de la Renaissance n'est pas un écologiste avant la lettre) mais spectateur et contemplateur des choses supérieures, parce que c'est « du ciel que sont entretenues les choses terriennes » et notamment la plus belle, 'le grand bastiment de ce corps humain'. Le regard vers le haut, le bras tendu vers le ciel : voici le geste du *Squelette* de Bar-le-Duc.

Selon les lettrés et les clercs, le squelette grimace, admoneste ; d'après les médecins, il soutient le corps. Montaigne parle du *skeleton* dans le chapitre VI du livre II des *Essais*, intitulé *De l'exercitation*, consacré à la connaissance de soi, préparation à 'la plus grande besogne que nous ayons à faire', qui est de mourir. 'Je m'estalle entier : c'est un *skeleton* où, d'une veuë, les veines, les

muscles, les tendons paroissent, chaque pièce en son siege.[...] Ce sont mes gestes que j’escris, c’est moy, c’est mon essence.’ Ce *skeletos* qui en grec désigne une ‘anatomie sèche’ (le mot n’apparaît guère en français avant les années 1570) est donc plutôt sous la plume de Montaigne un écorché. Sous le ciseau de Ligier Richier, l’anatomie est aussi celle d’un squelette-écorché, mais partiellement décomposé, avec des bribes d’enveloppe de peau, et animé. Ni figure de danse macabre, ni objet d’une vivisection, l’effigie de René, complexe, transparente, résolue, est dans le même esprit que la vision introspective de Montaigne. N’est-elle pas une confidence sur le *moi* de Ligier Richier, ses gestes, son essence ? Au fait, Montaigne avait pu la voir à Bar en 1559 déjà, la revoir en 1580 ! »

^{xv} Voir le même chapitre « Enlever le superflu ».

Extraits : « Le 8 mai 1559 fut reçu à la bourgeoisie de la République le gendre de Ligier Richier, ‘Maître Pierre Godary, homme ingénieux pour la forteresse & est venu icy pour la parole de Dieu, ayant desjà demouré quelque temps à Lozanne’. Il fut admis ‘gratis, attendu les grands services qu’il peult faire à la ville.’ Le 17 avril précédent avait été reçu Théodore de Bèze, natif de Vézelay, âgé de quarante ans, qui venait de passer plusieurs années en voyages pour soutenir les communautés protestantes.

Le 19 octobre [1564], les Richier réglèrent la question de leur logement dans la capitale de la Réforme. Ils se présentèrent devant les magistrats de la maison communale et signèrent avec ‘dame Gilberte’, veuve de feu Jean Trolliet, un Savoyard originaire de la Tarentaise, un acte par lequel ils consentaient à celle-ci le prêt d’une somme de cent écus soleil, c’est-à-dire d’écus d’or de France (la monnaie étalon internationale, qui avait remplacé le florin d’or du Rhin), valant en monnaie de compte 250 livres tournois, avec les intérêts. Cette créance était garantie par une hypothèque sur un bien immobilier situé dans la maison Trolliet : ‘une boutique, arrière-boutique, poêle [chambre] et cuisine au-dessus’ dont le sculpteur et sa femme paraissent avoir eu la jouissance. Ils semblent s’être installés dans cette ‘chambre d’habitation’ dont rien n’assure qu’elle était d’humble apparence, au contraire. La boutique et ses dépendances, dont on ne sait quel usage ils en firent, ont pu servir à une activité artistique ou être louées. Quant à Trolliet, on ne sait s’il faut l’identifier avec un chaudronnier de fer de ce nom ou avec Jean Troilliet, un ermite passé à la Réforme, l’un des plus farouches opposants à Calvin – le réformateur était loin de n’avoir que des amis - qui en 1545 s’était opposé à ce qu’il devînt pasteur. En tout cas, Jean Trolliet, dame Gilberte et leurs héritiers semblent avoir été à la tête de plusieurs biens immobiliers, des maisons et des ateliers, de sorte qu’il est difficile de localiser le domicile des Richier, qui ne devait pas être bien éloigné de la cathédrale Saint-Pierre. Bernardine, leur fille, habitait au pied de la cathédrale. Quoi qu’il en soit, même si les Richier demeurèrent avec leur fille à leur arrivée, il est certain qu’à la mort de Ligier ils habitaient la maison hypothéquée par les Trolliet qui comportait un local artisanal-commercial, ce qui n’a jamais été remarqué. L’exiguïté de l’appartement n’avait rien d’étonnant dans une ville où l’espace dévolu aux habitations était devenu si rare. Toutefois, nous n’avons retrouvé aucune trace d’une activité dans cette boutique. La mention de Noël Clozœil, un menuisier de Morges, sur la rive Nord du Léman, qui devait à maître Ligier la petite somme de 15 florins, n’est pas assez explicite.

À Genève, la religion règle la vie, les comportements, le décor quotidien. On ne rappellera pas ici l’exécration que voue Calvin à l’imagerie papistique idolâtre. Mais forcer sur ce trait, c’est risquer d’oublier que pour le réformateur, qui certes n’avait pas de sensibilité esthétique particulière mais était un théologien et un organisateur-né, peinture et sculpture sont des ‘dons de Dieu’ : la mémoire de l’histoire et la célébration des beautés de la nature ne peuvent être mauvaises en elles-mêmes et elles peuvent être mises au service de l’édification d’une république évangélique. [...] C’est dans ce paysage social industriel qu’il faut replacer l’arrivée de Ligier Richier précédée quelques années plus tôt par celle de son gendre le fortificateur Pierre Godari. [...]

Le sculpteur de Saint-Mihiel fut donc tout de suite en contact avec l’élite de la cité. [...] Pourtant, nous devons admettre que les derniers mois de l’existence du sculpteur, qui approchait probablement les soixante-dix ans, ne furent pas aussi apaisés qu’on pourrait l’imaginer dans la terre promise qu’il avait choisie pour y achever son parcours terrestre. Il y a même fort à parier qu’il lui arriva de s’emporter contre les censeurs du Consistoire, redoutables gardiens des mœurs qui ne le cédaient pas en prudence aux plus chattemites parmi les papistes. Dans cette affaire qu’aucun

biographe n'a découverte bien qu'elle soit relatée dans les très officiels registres du Consistoire entre 1566 et 1569, 'maistre Léger' et sa femme apparaissent comme des chefs de famille que l'on tance vertueusement, sévèrement, au nom de la décence. À aucun moment il n'est question du respect dû à leur âge et à leur condition de réfugiés : ils devront inexorablement se plier à 'ce que dit la Sainte Écriture'. Cet épisode teinta certainement d'amertume les derniers jours du vieux maître lorrain, qui paya assez cher le vœu de vivre et mourir dans sa foi.

Voici de quoi il s'agit. On était sur la fin de l'année 1566. Bernardine Godari née Richier était veuve depuis 1559. N'était-il pas temps pour elle de songer à un remariage ? Pendant l'été, son frère Gérard était venu à Genève pour régler diverses questions au sujet des biens laissés en Lorraine. Les parents de Bernardine songèrent à l'unir à Guillaume Sèchehay, de Saint-Mihiel et le contrat fut enregistré par le notaire Jean Ragueau. Mais la veille de Noël, les fiancés et leurs parents furent convoqués devant le Consistoire, présidé par Théodore de Bèze et composé de neuf ministres et dix assistants. Bernardine s'entendit reprocher d'avoir 'fiancé un jeune homme, Guillaume Sèchehay, elle étant âgée de trente-huit ans'. Aux interrogations des ministres de la parole de Dieu, Guillaume confessa qu'il pouvait avoir vingt-quatre ans et était encore sous curatelle – il était orphelin de père. Ligier Richier intervint alors : 'Le père de la femme requis quel âge elle a répond trente-huit ans et un mois.' (Elle était donc née à la fin du mois de novembre 1528). La sentence du Consistoire est que les fiancés doivent 'suspendre leur commerce pour ce que ce mariage est inégal'. Il leur est fait défense de se fréquenter, au nom de 'ce que dit la Sainte Écriture'. L'histoire a gardé la mémoire d'une famille Sèchehay de Metz, des protestants qui après la Révocation de l'édit de Nantes s'établirent au Refuge de Brandebourg, dans la ville de Magdebourg.

Toutefois, Guillaume et Bernardine ne l'entendent pas de cette oreille et persistent. Le 2 janvier suivant, les voici de nouveau devant le Consistoire, pour demander à ce qu'il leur soit permis de poursuivre leur projet d'union. Loin de déférer à une requête qui devait leur paraître bien importune, les sages genevois – avec infiniment d'élégance - rétorquent à Bernardine qu'elle est probablement 'encore plus âgée qu'elle ne dit' ! Ils sont donc à nouveau appelés à se désister. Guillaume étant rappelé dit 'qu'il ne le peut faire parce qu'il a fait cela par avis de ses parents' et annonce hardiment 'que si on ne leur veut pas permettre ici ils iront s'épouser autre part'. Bernardine, pour plaider sa cause, n'est pas moins docile à ses parents ; elle dit 'qu'elle fera ainsi qu'il plaît à ses père et mère'. 'Maistre Legier père de ladite Bernardine et sa femme sont aussi rappelés et exhortés'. Ils déclarent 'qu'ils désirent que ce mariage suive s'il est possible'. En vain. La défense leur est de nouveau rappelée inexorablement.

Tous semblent s'être inclinés, car on n'a pas trace de ce mariage ni d'ailleurs d'une autre union de Bernardine. Quelques mois à peine après ces convocations, avant le printemps en tout cas, Ligier Richier décédait. Toutefois, son nom n'apparaît pas dans le Livre des Morts des paroisses genevoises, très bien tenu et détaillé avec de précieuses indications sur les causes de décès. Nous l'avons cherché vainement dans le répertoire de 1567, malencontreusement presque ruiné : est-il mort hors de Genève ? la grande épidémie de peste à cause de laquelle des cahiers des sépultures se substituèrent parfois à ces registres d'état civil, ne commença qu'en 1568.

L'histoire des Richier à Genève n'était cependant pas achevée. Le 31 mars 1569, Ligier Richier étant mort depuis deux ans, Bernardine et sa fille Marguerite furent appelées devant le Consistoire à cause d'une promesse de mariage entre Jean de Serres, pasteur à Jussy, et l'adolescente 'pour le bas âge qu'on prétend ladite fille être'. Bernardine s'explique : 'Ladite Bernardine a dit sa fille être âgée de quatorze ans, et qu'elle eût bien désiré de la garder encore un an ou deux, n'eût été le bon parti qui lui est survenu, lequel elle n'a osé laissé passer, combien que sadite fille soit de petite et débile stature'. Le Consistoire consent à cette union et la trouve même bien assortie. Cependant, avec un merveilleux sens de la litote, ils préviennent la mère et les fiancés qu'ils devront 'en faire telle détermination que leurs prudences sauront mieux connaître être expédiente.' {...] Jean et Marguerite se marièrent le 25 avril. Jean de Serres avait vingt-neuf ans. Originaire du Vivarais, il était le frère cadet du célèbre agronome Olivier de Serres. À vingt-trois ans, il avait déjà écrit des 'Commentaires de l'état de la religion' en quinze volumes. Il alla ensuite à Lausanne, à Nîmes, à Orange, œuvrant comme organisateur des collèges et comme pasteur, inlassable défenseur de la tolérance religieuse, avant que le roi Henri IV ne le fit historiographe de France. Jean de Serres, traducteur de Platon, historien des guerres civiles de son temps, et Marguerite Godari, petite-fille du sculpteur de Saint-

Mihiel, eurent neuf enfants et vécurent jusqu'à la fin du siècle. Jean de Serres mourut à Orange le 19 mai 1598, et Marguerite le même jour, à quelques heures de distance. Un mois plus tôt, l'édit de tolérance connu sous le nom d'édit de Nantes avait mis fin aux guerres de religion en France. Tout à la fin, leur histoire étonnante et touchante ramène cependant à la sculpture. Les défunts laissaient des orphelins et une situation financière embrouillée, dont Olivier de Serres, qui allait faire imprimer son *Theâtre d'Agriculture et mesnage des champs*, eut à s'occuper. Comme il tâchait de récupérer à la cour une importante créance de son frère, il présenta au Henri IV un 'tableau de marbre blanc' que Jean lui destinait. Le roi 'reçut favorablement' ce présent, 'tant pour le lieu d'où il venait, que pour le mérite de la pierre, de laquelle sa majesté fit grand cas, et après l'avoir contemplé longuement, commanda [...] de le faire porter en son cabinet du Louvre, et posé en lieu le plus éminent d'icelui.' Qu'était-ce ? Ce relief dont le sujet n'est pas mentionné pouvait-il provenir de l'héritage de Marguerite ? Pourrait-on l'identifier dans les collections royales ? Pourquoi le roi parut-il l'apprécier à cause de sa provenance ? »