

SOCIÉTÉ DES SCIENCES,
DE L'AGRICULTURE ET DES ARTS DE LILLE

NICOLAS HALINS

LES TAILLEURS D'IMAGES DE TROYES

ET

LE ROMANTISME NÉERLANDAIS

au début de la Renaissance

par M. E. GAVELLE

LILLE,
IMPRIMERIE L. DANIEL.

1930

483p

RTP

Bibliothèque Maison de l'Orient



130320

RTP 483p.
à Monsieur Salomon Reinach

Hommage respectueux

St André (Nord) 17. II. 31. Gavelle

SOCIÉTÉ DES SCIENCES,

DE L'AGRICULTURE ET DES ARTS DE LILLE



NICOLAS HALINS

LES TAILLEURS D'IMAGES DE TROYES

ET

LE ROMANTISME NÉERLANDAIS

au début de la Renaissance

par M. E. GAVELLE

LILLE,
IMPRIMERIE L. DANIEL.

1930

NICOLAS HALINS

LES TAILLEURS D'IMAGES DE TROYES ET LE ROMANTISME NÉERLANDAIS

AU DÉBUT DE LA RENAISSANCE.

par M. E. GAVELLE.

BIBLIOGRAPHIE. — BÉROALDE DE VERVILLE, *Le moyen de parvenir*. — DÜRER, *L'œuvre du Maître* (coll. des *Classiques de l'art*). — GAVELLE, *L'école de peinture de Leyde et le romantisme hollandais au début de la Renaissance, Cornelis Engebrechtsz*; Lille, 1929. — Id., *Le maître de la Sainte-Marthe*; Lille, 1924. — Id., *Le maître de la Visitation*; Lille, 1922. — Id. et P. DE SAINT-AUBIN, *Nicolas Halins, dit le Flamand*; Lille, 1924. — HAYARD, *La peinture hollandaise*; Paris [1881]. — KNACKFUSS, *Dürer*, Bielefeld et Leipzig, 1896. — KOECHLIN et MARQUET DE VASSELLOT, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*; Paris, 1900. — MOLINIER (E.), *Les bronzes de la Renaissance, les plaquettes, catalogue raisonné*; tome I; Paris, 1886 (*Bibl. intern. de l'Art*).

Deux noms de sculpteurs paraissent en particulière évidence dans les archives de l'art champenois durant la première moitié du XVI^e siècle :

Jacques BACHOT,
Nicolas HALINS, dit le Flamand.

Nous allons nous occuper aujourd'hui de Nicolas Halins, que son origine, que les problèmes posés par cette origine, rendent particulièrement digne de notre attention.

♦♦

Comment et de quel pays était-il arrivé à Troyes, où il paraît dès 1494 ?

Le nom est de forme germanique : il s'agit d'un véritable Flamand de la Flandre flamingante — ou peut-être d'un Brabançon — et non d'un wallon de notre Flandre. Il est probable qu'il était venu du Nord

au cours d'un de ces voyages aventureux que les jeunes artistes entreprenaient, d'ordinaire, pour compléter leur apprentissage. Ils allaient ainsi, s'embauchant d'atelier en atelier ⁽¹⁾, et, parfois, les circonstances les fixaient, loin de leur patrie, dans une ville où ils trouvaient à s'établir...

A l'heure où Nicolas Halins se révèle dans les archives, Martin Schongauer est mort depuis trois ans; Michel Colombe a soixante-quatre ans; Adam Kraft cinquante-quatre; Léonard de Vinci quarante-deux; Quentin Metsys, vingt-huit; Albert Dürer, vingt-trois; Michel-Ange, qui révolutionnera les arts est un jeune homme de dix-neuf ans; Raphaël, un enfant de onze. Ces données suffisent à situer le personnage dans l'histoire. Comme il mourut entre 1541 et 1550 ⁽²⁾, il devait être, en somme, à peu près, le contemporain de Metsys et de Dürer, mais il vécut quinze ou seize ans au moins après eux: il eut tout le temps de voir la Renaissance s'accomplir.

Son premier travail connu est destiné à un monument religieux: la Belle-Croix. Ce sont des modèles de bois pour la fonte en bronze d'une Madeleine et de neuf petits prophètes ⁽³⁾; et, toute sa vie, il taillera le bois: figurines des mages pour l'horloge ⁽⁴⁾ de la cathédrale, modèles pour les figures d'un reliquaire d'argent ⁽⁵⁾, statuettes pour les bâtons d'un dais ⁽⁶⁾, etc., enfin, dans ses derniers jours, un grand retable à volets ⁽⁷⁾.

Il faut noter que, lorsqu'il s'agit de l'horloge, sa compétence paraît s'étendre au mécanisme ⁽⁸⁾. Ces talents de conducteur d'*engins* devaient faire du Flamand l'homme utile, entre tous, en cas de processions et défilés. En effet, il travaille aux enfants qui décorent une fontaine, en 1500, à l'entrée du roi: sans doute un groupe de petits *Menneken-pis* ⁽⁹⁾, en 1534, il fournira pour l'entrée de la reine « entre autres choses de son dict métier » une salamandre et, aussi, bien notée, « la queue d'icelle » ⁽¹⁰⁾, une queue mobile et machinée, je suppose, pour amuser et inquiéter un peu la haie des spectateurs sur le parcours du cortège.

Comme sculpteur en pierre, Halins produit, au besoin, des œuvres purement décoratives: des moules ou patrons pour la fonte d'ornement de plomb ⁽¹¹⁾, des armoiries ⁽¹²⁾, des consoles ⁽¹³⁾, etc., mais il traite aussi la figure, bien entendu. Son travail le plus important en ce genre est accompli au service de la cathédrale, pour la décoration imagée du portail: il y consacra huit années ⁽¹⁴⁾.

Nous avons, sur cet œuvre d'un demi siècle, de grands détails dans des textes d'archives, utilisés tant bien que mal, plus d'une fois, d'après

des copies souvent fautives, puis établis, enfin, et commentés avec la plus utile précision, par M. Piétrisson de Saint-Aubin, dans une notice que nous avons publiée en collaboration en 1924 (15).

*
*
*

Malheureusement, bois, pierre, engins, horloge, argenterie et bronze, tout a disparu. Nous pouvons seulement nous faire quelque idée de la Belle-Croix d'après de médiocres documents graphiques (16) : impossible de rien voir qui ressemble davantage au grand chandelier pascal de Léau (17).

Mais il est bien certain que l'œuvre du sculpteur ne s'est pas bornée aux commandes officielles dont les chartistes ont retrouvé les mentions, et nous connaissons, d'autre part, une multitude d'œuvres champenoises anonymes, de son temps, quelques-unes très remarquables. Nous nous sommes efforcés d'y reconnaître le lot de Nicolas Halins, en appliquant les meilleures méthodes.

*
*
*

Il faut régler une question préliminaire : y eut-il, entre 1494 et 1550, d'autres sculpteurs flamands à Troyes ? — Un certain Corneille le Flamand tailla, en 1521-22, une clé de voûte à la cathédrale (18). Ce devait être un spécialiste de ces travaux décoratifs, de passage peut-être, et l'indication isolée est négligeable : Halins reste seul flamand.

Mais existe-t-il une série de monuments de la sculpture champenoise où la tradition flamande soit, nettement, sensible ? — Oui, disait dès 1877, le premier historien de cette sculpture, Albert Babeau : « influence flamande et même peut-être allemande » (19) — MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot ont réagi, en 1898, contre cette opinion (20) mais, pourtant, ils ont reconnu la parenté qui unit le retable de Lirey, conservé aujourd'hui au South-Kensington, aux retables brabançons. D'autre part, ils ont admis que ce monument et la *Visitation* célèbre de l'église Saint Jean — objet des observations de Babeau — pouvaient être sortis d'un même atelier (21).

A cet atelier, j'ai cru pouvoir donner encore : un retable de pierre conservé au Musée de Cluny (22) ; un fragment de retable de l'église Saint-André-lez-Troyes (23) ; les panneaux du jubé de Villemaur (24). J'ajouterai aujourd'hui une *Piéta* à Saint-Parres lez-Vaudes ; des groupes de l'*Education de la Vierge* à Estissac et à Javernant. Enfin,

M. de Saint-Aubin m'a très justement signalé l'*Apparition de Jésus à Madeleine* d'Ervy et il a retrouvé la statue de la Vierge qui complète à Virey-sous-Bar, une *Visitation* dissociée, reconnue, depuis longtemps⁽²⁵⁾, comme une réplique — ou la réplique du prototype, ou encore comme le prototype même⁽²⁶⁾ — du groupe fameux.

Il faudrait déterminer l'ordre chronologique de ces différents morceaux — tâche extrêmement ardue. Quelques remarques nous y aideront, toutefois : le retable de Lirey, si gothique, est postérieur, pourtant, — de si peu que ce soit — à 1513, puisque j'y ai trouvé un *Ecce Homo* copié textuellement sur une gravure de Dürer éditée à cette date⁽²⁷⁾; Sainte-Elisabeth, dans la *Visitation* de l'église Saint-Jean, en habillée à la mode de la planche B 31 de Lucas de Leyde⁽²⁸⁾ : elle doit dater, à peu près, de 1518, comme cette estampe ; le retable du Musée de Cluny, en comparaison du Jubé de Villemaur et des bas reliefs champenois du Musée de Colmar datés, l'un de 1521, les autres de 1522, pourrait être jugé un peu plus récent, il me semble.

On discernerait, ainsi, l'évolution de l'atelier entre 1515 et 1525 environ ; mais, bien sûr, tout cela n'est pas d'une seule main : d'assez nombreux compagnons ont pu se succéder dans la boutique au cours de ces dix années⁽²⁹⁾, collaborateurs de talents inégaux, d'origine et de tempéraments divers, s'assimilant plus ou moins la manière du maître et lui rendant l'outil, plus ou moins souvent, pour l'exécution de morceaux difficiles.

* *

Comment caractériser, en peu de mots, l'art de cet atelier vers 1515 ? — Il est rude, si l'on veut, et fantasque, savant et raffiné à sa manière qui n'est pas du tout celle de l'Italie ; naïf et chargé d'une lourde tradition ; pathétique et plein de verve. Il se plaît aux tours de force de métier et soigne les accessoires pittoresques. Il applique des méthodes de composition essentiellement médiévales qui, pour classer des personnages un peu trop nombreux, nous montrent, un peu plus que de raison, des tracés géométriques : triangles, parallèles, diagonales. Il est nourri d'une documentation germanique : l'on reconnaît un chien de Dürer⁽³⁰⁾, un bonnet pointu emprunté aux cavaliers de son *Apocalypse*⁽³¹⁾ — sans compter une scène entière de la *Petite Passion* déjà signalée ; on retrouve le souvenir du *Portement de Croix* de Schongauer⁽³²⁾. Du reste, nul souci des belles propositions du corps humain ; un tel amour du caractère que

g/



l'on a atteint parfois la caricature — mais une caricature épique, lyrique à la façon de Gustave Doré, des Cranach et de certains illustrateurs allemands du XIX^e siècle — caricature, en somme, admissible même dans ces sujets sacrés. Les soldats endormis près du sépulcre, au retable de Lirey, sont à citer en exemple : l'un le pied passé dans l'étrier de sa lourde arbalète bandée ; l'autre tenant une de ces formidables épées-à-deux-mains — formidables mais qui prêtaient à rire, peut-être, parce qu'on les appelait, *révérence parlée*, des épées « baise-mon-eul » (33). Eh bien, il est très naturel et il est dans la tradition de ridiculiser les « chevaliers » félons, ivrognes et imbéciles qui gardèrent si mal le Saint Tombeau (34).

Avec tout ce grouillement, ce fracas, ces grimaces et ces panaches, nous voici bien loin du goût français, mesuré, de Michel Colombe, bien loin aussi du réalisme profond, mais si discret, d'un autre atelier champenois, celui de la Sainte-Marthe (35).

La tradition gothique a perdu, déjà, quelque terrain, au profit des réminiscences classiques dans le retable du Musée de Cluny. L'imagerie n'y est pas restée étrangère, par exemple, à ces « airs de têtes » empruntés aux « antiques » dont les italiens abusaient au dire de Léonard lui-même (36). Mais, surtout, le système des plis s'est modifié : ils se sont amenuisés, accrus en nombre considérablement. Je me suis demandé longtemps quelle pouvait être l'origine de cette altération. Peut-être, l'ai-je, enfin, découverte ces jours-ci : ce serait très bien une imitation du style de Moderno, un médailleur de l'Italie du Nord (fin du XV^e siècle, premier tiers du XVI^e siècle), dont les nombreuses plaquettes répandues en France, y ont été imitées souvent en pierre et en bois, dans la décoration (37). Nous verrions là, dans notre atelier flamand de Troyes, une première forme de l'italianisme. Nous allons, je crois en voir une autre, plus avancée, tout à l'heure.

Jusqu'ici l'essentiel du style n'est pas encore touché. La manière, les conceptions pourraient être celles d'un Flamand, d'un Brabançon, qui serait venu à Troyes par quelques étapes : Cologne, Strasbourg, Bâle. On circulait beaucoup des Pays-Bas à l'Italie, sur la grand-route antique des bords du Rhin et cette voie était, du reste, reliée à la Champagne car « le mouvement d'affaires entre Troyes et l'Allemagne, était considérable » (38).

Nous sommes donc amenés, tout naturellement à reconnaître Nicolas Halins dans le maître de la *Visitation* et du retable de Lirey. — Mais nous en avons encore une autre raison.

*
**

J'ai fait exprès d'omettre, tout à l'heure, « les trois images en rondeaux pour le devant » du jubé de la Madeleine de Troyes ⁽³⁹⁾, payées à Halins en 1513. On y a reconnu les petites images encadrées de trois quadrilobes qui existent encore. — On peut discuter sur le sens du mot *rondeaux* (cf. LITTRÉ, GODEFROY) mais le « devant » d'un jubé, c'est bien apparemment, comme le devant d'un coffre, la paroi antérieure. Il est donc difficile d'interpréter le texte autrement et les images, par leur style confirmeraient cette hypothèse.

*
**

Je me permettrai, maintenant, de vous prendre comme confidents d'une dernière hypothèse que jusqu'ici, je n'ai pas voulu publier, depuis cinq ou six ans qu'elle m'est venue à l'esprit. Elle contrarie tellement certaines idées reçues — et celles que je tenais, moi-même, pour les moins contestables — que je l'ai d'abord condamnée comme une vision malencontreuse. Mais, au fur et à mesure du développement de mes connaissances, elle s'impose plus impérieusement à mon respect, si bien que je saisis avec joie l'occasion de la produire afin de la mieux critiquer.

L'église Saint-Jean-au-Marché de Troyes conserve trois bas-reliefs de marbre blanc, très célèbres et assez dignes de l'être : la *Cène*, le *Lavement des pieds*, le *Repentir de Judas* ⁽⁴⁰⁾. — Si l'on connaît bien l'art italianisant du milieu du XVI^e siècle aux Pays-Bas, il est impossible de ne pas le retrouver ici : on dirait, par exemple, la traduction en marbre d'un carton de Maarten van Heemskerck de Harlem (1498-1574) ⁽⁴¹⁾ : mêmes musculatures antiques ou michelangesques, même souci de l'accessoire amusant et riche dans le détail des costumes, des armes, des meubles.

MM. Koechlin et Marquet de Vasselot ont émis, sur l'origine de l'œuvre, une idée que je ne puis accepter ⁽⁴²⁾, mais, ils nous ont fourni les moyens d'accéder à d'autres points de vue. D'abord, ils nous signalent un groupe de l'*Apparition du Christ à sa mère* ⁽⁴³⁾ où la Vierge est de style traditionnel — dans le genre de notre atelier, *flamandisant* — où un ange, au contraire, est de style tardif, italianisant, celui même des bas-reliefs de Saint-Jean. Ils proposent cette explication : on conservait « dans l'atelier » des *poncifs* qui y éternisaient certains sujets, certaines formes. — Ces remarques, cette opinion très justes ont

une portée considérable. Elles nous conduisent logiquement à une conclusion que leurs auteurs n'ont pas formulée : si l'on conservait les poncifs de l'atelier Halins — de l'atelier que nous croyons être celui d'Halins — dans l'atelier où les bas-reliefs de Saint-Jean ont été sculptés, du vivant d'Halins semble-t-il, c'est que probablement les deux boutiques n'en font qu'une...

Alors ? Le vieux Halins aurait, de 1515 à 1544, modifié son style à ce point ? — Pourquoi pas ? Le retable du musée de Cluny nous montre l'étape intermédiaire, vers 1525, et, peut-être faut-il reconnaître une autre étape, vers 1530, dans les statuette de saintes ou de vertus du musée de Cluny, des collections Koechlin et Schiff : elles correspondraient assez exactement au style des volets du grand triptyque de Lucas de Leyde, à l'Ermitage.

Dürer, au reste, exactement contemporain, après avoir dessiné, par exemple, en 1502, telle *Crucifixion*, bien gothique, dans le goût du retable de Lirey⁽⁴⁴⁾, fournissait, vingt ans plus tard, le dessin des *Vertus*, musclées et rebondies, du *Char de Triomphe*⁽⁴⁵⁾, si analogues, précisément, aux figures féminines du *Repentir de Judas*.

Mais il y a mieux.

MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot étudient, à Saint-André-lez-Troyes, un retable de marbre⁽⁴⁶⁾, daté de 1541. Ils l'attribuent, avec toute vraisemblance, à l'atelier de Saint-Jean. — Ce monument les étonne par le choix d'un sujet (*Sainte-Conversation*) « qui sent son art du nord » ; par des « survivances gothiques » qu'expliqueraient, au besoin, l'imitation d'une œuvre flamande, ou même « des relations plus proches avec la Flandre ». Ils ne veulent pas croire à la présence d'un Flamand. Ils se rappellent, néanmoins, « que la fusion de l'italianisme envahissant et de la tradition gothique a eu, sur certains artistes flamand, *des effets bien étrangement pareils* ». On ne peut rien dire qui soit plus juste. Cette remarque lumineuse rejoint et précise celle que nous avons faite devant ces trois bas-reliefs rappelant « bien étrangement » le style de Heemskerck. — Enfin, dans le centre du retable de Saint-André est placée, sur une console, une précieuse statuette de la *Vierge* entourée de ses symboles, sculptés, en bas-relief, dans le fond. Cette image est assez particulière, mais quoiqu'il ait pu être écrit à ce propos⁽⁴⁷⁾, je la crois bien sortie de l'atelier qui a produit l'ensemble du retable : c'est le morceau que le maître se réserva, voilà tout. Or il est, évident que, comme d'autres analogues,

conservées en divers lieux, la statuette est, tout à fait, dans la suite de la *Visitation* : c'est le même art ; il a seulement, évolué.

* * *

Si j'ai vu juste, si mes hypothèses se vérifient un jour à la suite de quelque inespérée découverte d'archives, Nicolas Halins, né aux Pays-Bas vers 1470, venu à Troyes par le Rhin et les routes du commerce, a suivi le mouvement de la Renaissance. Il s'est renouvelé par la vertu des exemples, des doctrines, des modes que la vie lui proposait tour à tour. Mais c'était un artiste d'un tempérament assez puissant, un homme d'une race assez pure pour qu'il soit resté, au cours de sa longue existence, un flamand pareil, ou presque, à ceux qui n'avaient point quitté leur pays : d'abord un flamand *gothique*, un peu grimaçant ; puis un flamand *romaniste*, un peu emphatique ; amoureux toujours des types caractérisés, des gestes amples et brusques, des beaux accessoires pittoresques ; bref, comme furent mon vieil ami Cornelis Engebrechtsz (48) et son élève Aertgen van Leyden — celui-ci, à la fin de sa vie, après avoir été la doublure de son maître, devenu la doublure d'Heemskerck — un *romantique* des Pays-Bas, incapable de s'assimiler le véritable sentiment classique.

Ma dernière hypothèse consistant à lui attribuer les bas-reliefs de Saint-Jean et de Saint-André — à lui, ou plutôt à son groupe — est bien hardie, je ne saurais me le dissimuler. . . C'est, pourtant, la seule explication possible, actuellement, du caractère néerlandais, germanique, de ces morceaux d'intention classique, exécutés en pleine France, en 1541 et vers 1542. Mais pour que l'hypothèse soit vraisemblable, ne l'oublions pas, il faut supposer que Nicolas Halins ne perdit jamais la liaison avec sa patrie et qu'il s'entoura, de préférence, de compagnons venus comme lui des Pays-Bas ; il faut croire que sa boutique fut une petite colonie néerlandaise.



NOTES

(1) Cf. GAVELLE, *Corn. Eng.* p. 336. — (2) GAVELLE, SAINT-AUBIN, *Nic. Hal.*, p. 60. — (3) *Ibid.*, pp. 8, 46. — (4) *Ibid.*, pp. 9, 48, etc. — (5) *Ibid.*, pp. 10, 54. — (6) *Ibid.*, pp. 13, 52. — (7) *Ibid.*, pp. 14, 60. — (8) *Ibid.*, p. 9. — (9) *Ibid.*, pp. 8, 47. — (10) *Ibid.*, p. 13, 59. — (11) *Ibid.*, pp. 8, 46. — (12) *Ibid.*, pp. 13, 52. — (13) *Ibid.*, pp. 14, 60. — (14) *Ibid.*, pp. 11, 50, etc. — (15) GAVELLE, SAINT-AUBIN, *Nic. Hal.* — C'est à M. de Saint-Aubin, que l'on doit la preuve de l'identité de Nicolas Halus et de Nicolas le Flamand. — (16) *Ibid.*, p. 47: vitrail de la Bibl. de Troyes; dessin, frontispice d'un *Office de morts*, arch. dép.; interprétation par Viollet-le-Duc (*Dict. Arch.*, mot *Croix*). — (17) Reprod. ds. *La Renaissance de l'art français*, sept. 1924, p. 468. — (18) KÖEHLIN, MARQUET DE VASSELLOT, *La sc. à Tr.*, p. 148. — (19) GAVELLE, *Le maître de la Visité*, p. 6. — (20) *Ibid.*, p. 6. — (21) *Ibid.*, p. 10 à 12; reprod.: *Visité*, ds. KÖEHLIN et MARQUET DE VASSELLOT, *La sc. à Tr.*, pl. 54; ret. de Lirey ds. GAVELLE, *Le m. de la Visité*, pl. IV, IV bis (centre et deux tableaux). — (22) GAVELLE, SAINT-AUBIN, *Nic. Hal.*, p. 30. (Ce monument n'est pas signalé par MM. K. et M. de V. Je dois à M. l'abbé Vansteenbergh de lui avoir accordé l'attention qu'il mérite). — (23) *Ibid.*, p. 40. — (24) Reprod. partielle ds. K. et M. de V., pl. 55, 56, 57 et dans GAVELLE, *Villemaur*. — (25) KÖEHLIN, M. de V., p. 141. — (26) GAVELLE, SAINT-AUBIN, p. 29. — (27) *Ibid.* p. 26. — (28) *Ibid.*, p. 20, note. — (29) Cf. *suprà* (1). — (30) GAV. SAINT-A., p. 25. — (31) *Ibid.* — (32) *Ibid.*, p. 23. — (33) BÉROALDE DE V., *M. de parvenir*. — (34) GAVELLE, *Corn. Eng.*, p. 332. — (35) Cf. GAVELLE, *Le maître de la Ste-M.* — (36) GAVELLE, *Corn. Eng.*, p. 190. — (37) Cf. E. MOLINIER, *Les plaquettes*; particulièrement le n° 165. — (38) KÖEHLIN et M. de V. p., 152. — (39) GAV. SAINT-A., pp. 10, 17, 48. Reprod. des trois sujets dans GAVELLE, SAINT-AUBIN, *Nic. Hal.* — (40) KÖEHLIN et M. de V., p. 238; reprod. pl. 76, 77, 78. — (41) Cf. p. ex. *Jésus dev. Pilate*, reprod. fig. 5 de HAVARD, *Peint. Holl.* — (42) Attrib. à Juliot; K. et M. de V. p. 239. — (43) *Ibid.*, p. 254; reprod. pl. 83. — (44) Reprod. ds. KNACKFUSS, *Dürer*, p. 34. — (45) Reprod. ds. DÜRER, *L'œuvre*, pp. 322 à 329. — (46) K. et M. de V., p. 232, etc. — (47) *Ibid.*; reprod. pl. 69. — (48) GAVELLE, *Corn. Eng.*

ADDENDA.

NN. — Il semble évident que les bas-reliefs du jubé de Villemaur, bien qu'appartenant au même atelier que le retable de Lirey, ne sont pas de la même main. Les bas-reliefs de Colmar seraient, encore, d'une autre main.