

Le maître de Rieux et son influence en Navarre

Michèle Pradalier-Schlumberger
Université de Toulouse-Le Mirail

Resumen

Se trata en este trabajo la figura del denominado “maestro de Rieux”, considerado como el escultor más importante del período gótico en Toulouse y el Languedoc. Trabajó entre 1330 y 1350, destacando en su producción un ciclo de estatuas destinadas a la capilla funeraria del obispo Jean Tissandier, en el convento de los Franciscanos de Toulouse, y el sepulcro de Hugo de Castillon en Saint-Bertrand de Comminges. Su influencia en Pamplona fue muy importante, quedando su labor reflejada de un modo especial en la Puerta del Amparo de la catedral, que lleva su huella, aunque las diferencias de estilo son tales que es preciso dejar al maestro de Pamplona toda su originalidad.

Abstract

This subject of this paper is the artist referred to as the “master of Rieux”, the most renowned sculptor in Toulouse and Languedoc in the Gothic period. At work between 1330 and 1350, his most outstanding productions include the series of statues commissioned for the funeral chapel of Jean Tissandier, the Franciscan convent in Toulouse, and the tomb of Hugo de Castillon in Saint-Bertrand de Comminges. The influence of his work is evident in the architecture of Pamplona, above all in the design of the “Puerta del Amparo” at the Cathedral. While the influence of the “master of Rieux” may be traced therein, there are significant differences in style, suggesting that the originality of the “Puerta del Amparo” be attributed to the “master of Pamplona”.

Le sculpteur que les historiens de l’art ont choisi de nommer le « maître de Rieux », ou le « maître de la chapelle de Rieux », est le sculpteur toulousain le plus important pour la période gothique¹. Il a travaillé dans les années 1330-1350 en Haut-Languedoc, et son influence fut telle que toute une génération de sculpteurs méridionaux s’est coulée dans le moule de ce que l’on

¹ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Toulouse et le Languedoc, la sculpture gothique (XIII^e-XIV^e siècles)*, Toulouse, PUM, 1998, pp. 209-274.

peut appeler « le style de Rieux », et cela de Toulouse à Narbonne, et de Tarbes au Puy. Le problème qui se pose aujourd'hui est de comprendre quelle a été son influence en Navarre : y a-t-il eu intervention d'un sculpteur de l'atelier à la cathédrale de Pampelune, au portail del Amparo, ou s'agit-il d'une bonne connaissance du style de Rieux par des sculpteurs navarrais ?

Entre 1324 et 1343, fut construit l'édifice le plus célèbre du couvent des Franciscains de Toulouse, la chapelle fondée par l'évêque de Rieux-Volvestre, Jean Tissandier, dédiée à la Vierge, Notre-Dame de Rieux. Elle était située derrière l'abside de l'église conventuelle, et formait une petite église entièrement séparée, comprenant un porche, avec une entrée donnant sur la rue du Collège de Foix, une nef, un clocher et huit chapelles. Ses fonctions étaient multiples, puisqu'elle avait été bâtie pour servir de chapelle à un collège qui exista au moins jusqu'en 1398, et qu'elle devint la chapelle funéraire de l'évêque de Rieux et des frères du couvent. C'est l'évêque de Rieux qui consacra, à la même date, en 1343, la chapelle et la grande église².

Jean Tissandier, immortalisé par son mécénat, était né à Cahors où il avait fait ses études³. Entré au monastère des Frères Mineurs, il passa une partie de sa vie au couvent de la Grande Observance, près de Notre Dame du Taur, à Toulouse. Jean XXII, son compatriote, le plaça sur le siège épiscopal de Lodève, le 9 juillet 1322, puis sur celui de Rieux le 20 juillet 1324. Il y resta jusqu'à sa mort, en 1348, le seul intermède à ce long épiscopat étant son passage à la cour d'Avignon, où il fut bibliothécaire jusqu'en 1333. À Rieux-Volvestre, il racheta de vieux hôtels pour construire un palais, détruit par un incendie en 1510, et il transforma la cathédrale, qu'il agrandit et qu'il dota d'un portail sculpté, aujourd'hui privé de ses statues⁴. Il incarne à merveille un de ces prélats méridionaux amis des Papes qui ont marqué l'art du XIV^e siècle méridional de l'éclat de leur mécénat.

La chapelle de Rieux fut sécularisée en même temps que le couvent en 1791. Le couvent des Franciscains fut alors divisé en plusieurs lots et vendu, et, tandis que l'administration de la guerre prenait l'église pour en faire un dépôt de fourrages, la chapelle forma un lot à part qui fut vendu et détruit en 1804, lors de l'alignement de la rue du Collège de Foix. Une partie de son décor sculpté fut alors récupérée par le conservateur du tout nouveau musée des Augustins de Toulouse, Lucas. Sur la vingtaine de statues arrachées aux décombres de la chapelle, l'une a disparu, deux, le Christ et la Vierge, partirent dans une collection privée, avant d'échouer au Musée Bonnat de Bayonne. Il y a aujourd'hui 16 statues à Toulouse: 11 statues d'apôtres, 3 saints franciscains, saint Jean-Baptiste, la statue de l'évêque donateur, plus le tombeau du donateur.

² CARBONELL-LAMOTHE, Y., « Recherches sur la construction du couvent des Cordeliers de Toulouse », *Pierre de Fermat, Toulouse et sa région*, Actes du XXI^e Congrès de la Fédération des Sociétés Académiques et Savantes de Languedoc-Pyrénées-Gascogne, Toulouse, 1966, pp. 93-109. *Gallia Christiana*, t. XIII, p. 188.

³ CONTRASTY, J., « Jean Tissandier, évêque de Rieux, 1324-1348 », *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, 1934-1937, t. II, pp. 209-211. CONTRASTY, J., *Rieux-Volvestre et ses évêques*, Toulouse, 1936.

⁴ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Toulouse et le Languedoc...*, pp. 235-236.

La maquette de la chapelle, que présente dans ses mains l'évêque donateur, représenté agenouillé parmi le cycle des statues qui décoraient la chapelle, complète l'idée que l'on peut se faire de l'édifice d'après les plans. La petite construction comptait quatre travées et une abside à cinq pans. À la base des contreforts extérieurs, étaient bâties des chapelles, éclairées par des roses quadrilobées. Le type architectural est celui des églises toulousaines des mendiants ou des édifices catalans, comme l'église du couvent des Clarisses de Pedralbes, commencée en 1326. En plus des statues à la retombée des voûtes, il y avait des bas-reliefs⁵ et des vitraux⁶. Il s'agissait d'un ensemble unique, une chapelle funéraire réunissant sculptures et vitraux, un précieux écrin comme les prélats du XIV^e siècle aimèrent à en faire bâtir pour leur tombeau, et qui contrastait avec le dépouillement de la grande église proche des Cordeliers.

Un certain nombre de caractères communs font des statues les éléments indissociables d'un cycle⁷ : elles ont à peu près la même taille, 1,90 m, et sont taillées dans un calcaire fin pyrénéen, le calcaire de Belbèze. Elles ont gardé des traces de polychromie, sont posées sur des socles onduleux et ont des nimbes radiés, à la manière italienne. Elles portent toutes un livre ouvert dans une main, un attribut dans l'autre. Pourtant, des particularités stylistiques apparaissent à l'analyse, et permettent de distinguer au moins deux groupes de statues, et deux manières, à l'intérieur d'un atelier où le maître ne travaille pas seul, se réservant sans doute les visages, qui sont d'égale qualité, les drapés les plus complexes et certaines mains qui sont d'une grande beauté.

Une première série de statues compte le Christ et la Vierge du Musée Bonnat, ainsi que saint Antoine de Padoue, saint François, saint Jean-Baptiste, les saints Pierre et Paul du collège apostolique, saint Jacques le Majeur et la statue agenouillée de l'évêque donateur. Elle se caractérisent par un corps pesant, à peine déhanché, des épaules étroites, des têtes au format rectangulaire, étoffées par d'épaisses chevelures en boucles « estincelées ». Les draperies s'organisent en longs plis en bâton, coupés au ras des pieds, agrémentées d'écharpes transversales d'un fin tissu qui s'enroule en cornets à partir des bras. La statue de saint Paul (fig. 1) est la plus remarquable de la série avec son visage expressif, marqué par l'âge qui tire la peau sur les pommettes, ses yeux enfoncés dans l'orbite, sa grande barbe aux mèches enroulées et ses mains desséchées par la vieillesse (fig. 2). Déjà apparaît un des traits essentiels de l'art du sculpteur, le goût des beaux objets ciselés avec soin : le fourreau de l'épée de saint Paul, souligné de rouge, précieusement orfèvré, illustre cette tendance.

On trouve dans la deuxième série des personnages jeunes et délicats, comme saint Louis de Toulouse chef d'œuvre incontesté du Maître de Rieux (fig. 3). Le sculpteur a donné au jeune évêque franciscain issu de la famille

⁵ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Ibidem*..., p. 213.

⁶ DU MÈGE, A., *Description du Musée des Augustins*, 1835, n° 478, p. 205.

⁷ MUNDT, B., « Der Statuenzyklus der Chapelle de Rieux und seine Künstlerische Nachfolge », *Jahrbuch Berliner Museum*, t. 9, 1967, pp. 26-80.

d'Anjou et mort à vingt ans, en 1297, une grâce particulière : le corps aux épaules étroites, fortement hanché, s'appuie sur une crosse brisée dont on devine encore les décors. Un fermail orfèvré attache la chape et la mitre, immense, somptueusement façonnée, fait ployer le tendre et lisse visage juvénile (fig. 4). La plupart des statues de cette deuxième série, saint Jean l'Évangéliste, Barthélemy, Jude, possèdent la même préciosité. Les poses sont déhanchées jusqu'au déséquilibre et les visages un peu larges ont des yeux étirés, à la manière siennoise, sous des chevelures extravagantes qui semblent peser par leur masse bouclée sur les visages fins. Le sculpteur a enroulé les étoffes, qui s'accumulent en tuyaux d'orgue enchevêtrés sur les bras et le long des tuniques, un type de draperie en cornets que les peintres et les enlumineurs, comme Jean Pucelle, peignaient depuis les années 1325 et dont le sculpteur s'est sans doute inspiré.

Il ne subsiste du tombeau de Jean Tissandier que la statue gisante, taillée dans un marbre gris pyrénéen qui permet le poli des surfaces et un véritable portrait du commanditaire. Les motifs à remplages rayonnants de la mitre, proches de celle de saint Louis, avec des lancettes et des roses, laissent à penser que le sculpteur s'est inspiré de modèles venus de l'architecture gothique contemporaine.

Le type de la Vierge du Musée Bonnat, portant une résille sur ses cheveux bouclés et un voile-manteau qui épouse ses épaules frêles, a connu un extraordinaire succès dans le Midi⁸ : on peut attribuer au Maître de Rieux la Vierge de la chapelle Notre-Dame de Bonne-Nouvelle de Saint-Sernin de Toulouse⁹, la Vierge aux colombes de Montpezat-de-Quercy (Tarn-et-Garonne), la Vierge à l'Enfant de Villardonnell (Aude), les deux Vierges à l'Enfant de la cathédrale de Tarbes¹⁰ (Hautes-Pyrénées). Toutes se singularisent par leurs attributs, coiffure avec résille, vêtements raffinés, position de l'Enfant, placé très haut, et par une élégance extrême.

Parmi les évêques mécènes du Maître de Rieux, il faut faire une place à part à Hugues de Castillon, issu d'une famille de Guyenne apparentée à Clément V et qui fut évêque de Saint-Bertrand-de-Comminges de 1336 à 1352. Après avoir terminé la nouvelle cathédrale, l'évêque fit construire sur le côté nord une chapelle funéraire à l'architecture raffinée¹¹ destinée à son tombeau. Taillé dans du marbre blanc pyrénéen, le tombeau se compose d'une cuve ornée de six niches en accolade où se déroule un cortège funéraire et d'un gisant paré de vêtements liturgiques¹².

Le Maître de Rieux est certainement l'auteur du gisant, très proche de celui de Jean Tissandier et l'auteur du côté sud du tombeau. Dans les trois niches

⁸ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Toulouse et le Languedoc...*, pp. 245-253.

⁹ Conservée au Musée des Augustins de Toulouse.

¹⁰ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., « Deux Vierges à l'Enfant du Maître de Rieux à la cathédrale de Tarbes », *Cultures et solidarités dans les Pyrénées Centrales et Occidentales*, Actes du 56^e congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Tarbes, 2005, pp. 489-508.

¹¹ CARBONELL-LAMOTHE, Y., et PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., « La chapelle de Castillon à la cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges », *Revue de Comminges*, t. XCIII, 1980, pp. 671-690.

¹² PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Toulouse et le Languedoc...*, pp. 236-245.

du flanc sud, un cortège dense de laïcs et de clercs s'étage sur plusieurs plans, participant à la cérémonie de l'absoute évoquée dans la première niche par la présence d'un évêque entouré d'acolytes qui présentent un drap liturgique, des encensoirs et des cierges. On remarque, parmi le petit groupe de laïcs qui suit évêque et acolytes, deux personnages aux têtes dissimulées sous des capuches, précoce évocation du « pleurant » que la sculpture bourguignonne mettra à la mode à la fin du XIV^e siècle. Le cortège du côté nord est plus monotone, sans doute une œuvre de l'atelier, qui a sculpté de manière un peu répétitive des groupes de religieux qui déroulent un long cortège mouvant et maniéré jusqu'aux pieds du gisant.

D'autres tombeaux sont certainement sortis du ciseau du Maître de Rieux : ce fut le cas du tombeau du roi Philippe III le Hardi¹³, mort en 1286, qui fut refait lors du transfert de la dépouille royale, en 1344, dans le chœur de la nouvelle cathédrale Saint-Just de Narbonne (Aude). De cette œuvre prestigieuse en marbre blanc, connue par des gravures antérieures à la Révolution, ne subsiste, sous un arc en accolade, qu'un petit pleurant encapuchonné (fig. 5), aux gestes précieux et au visage enlaidi par un souci de réalisme cher au Maître de Rieux (fig. 6).

Comme le prouvent la variété et la complexité de son vocabulaire ornemental, le Maître de Rieux s'est sans doute formé au contact des architectes et des tailleurs de pierre. On devine sa présence sur nombre de chantiers de construction contemporains ou légèrement antérieurs à la chapelle franciscaine¹⁴. Dès 1330, il sculpte des clefs de voûtes dotées de grands personnages débordants, élégamment déhanchés, les pieds posés sur des sols onduleux, accompagnés de drapés enroulés en cornets et d'auréoles radiées qui annoncent les statues de la chapelle de Rieux et tranchent par leur taille et leur qualité sur les clefs en forme de disque historié de la génération précédente.

Ce type de clef de voûte est visible à Toulouse, dans l'église des Augustins, dans le bas-côté sud de la cathédrale Saint-Étienne, mais également dans les chapelles rayonnantes de la cathédrale Saint-Maurice de Mirepoix et à Saint-Ybars (Ariège), ainsi qu'à Saint-Martin de Limoux (Aude).

Reste le problème irritant de l'identité et des origines du Maître de Rieux : ni testaments d'évêques, ni comptes, ni contrats pour amorcer un semblant de biographie. Les premiers chercheurs qui s'intéressèrent au sculpteur en firent un artiste italien ou avignonnais, alors que la piste bordelaise est aujourd'hui à l'honneur.

Les sources de son art sont à chercher dans les voussures des portails de la cathédrale Saint-André de Bordeaux, où il a certainement travaillé dès 1315, et le seul « ymagier » mentionné à Toulouse dans le second quart du XIV^e siècle est originaire de Guyenne, un certain *Petrus de Sancto Melio*, Pierre de Saint-Émilion. Il est tentant de faire coïncider le Maître de Rieux et Pierre de Saint-Émilion, faute d'autre source documentaire, en se souvenant

¹³ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Ibidem...*, pp. 285-291.

¹⁴ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Ibidem...*, pp. 233-235.

que l'un des principaux commanditaires du sculpteur, l'évêque Hugues de Castillon, venait lui aussi du Bordelais.

L'influence du maître de Rieux a été très importante dans la première moitié du XIV^e siècle, apportant une véritable mutation esthétique dans les grands ateliers de sculpture languedociens de la première moitié XIV^e siècle. On remarque l'influence du maître de Rieux sur le petit retable de l'église de Cavanac, qui est peut-être sorti de l'atelier du maître de Rieux¹⁵ : il s'agit d'un retable consacré à saint Pierre et Paul, disposé en huit fragments fort abîmés sur le mur nord de l'église Saint-Pierre de Cavanac (Aude). Les scènes, systématiquement bûchées, sont placées sous des niche formant un arc trilobé entouré par un arc en accolade. Sur le panneau de la comparution de Pierre devant Néron (fig. 7), on retrouve toutes les constances stylistiques du maître de Rieux, plis en cornets, grosses chevelures en boucles serrées, préciosité des attitudes, en particulier de Néron trônant.

L'exemple des ensembles sculptés de la cathédrale de Narbonne est particulièrement significatif, on retrouve l'influence du maître de Rieux dans le « retable » de la chapelle N.-D. de Bethléem¹⁶, postérieur à 1360, où le style de Rieux se manifeste, par exemple dans la scène de l'entrée du Christ à Jérusalem (fig. 8), par des enroulements de plis en cornets, cependant légèrement aplatis, les visages expressifs et concentrés, l'emploi de l'arc en accolade pour la poterne de Jérusalem. Comme nombre de Vierges à l'Enfant des pays audois (Vierge à l'Enfant de Villardonnell, Vierge à l'Enfant de Conques-sur-Orbiel), la grande Vierge à l'Enfant en albâtre de la chapelle de Bethléem reprend le modèle de la Vierge du musée Bonnat : tête couverte d'une résille et d'un voile manteau, enroulements de plis en cornets, déhanchement accentué de la silhouette.

Le problème posé par l'intervention ou l'influence du Maître de Rieux en Navarre semble plus difficile résoudre. Le portail del Amparo (1318-1335) situé dans le cloître de la cathédrale de Pampelune, et qui menait de l'aile nord du cloître à l'ancienne cathédrale, est aujourd'hui bien connu, grâce aux travaux de Carlos Martinez Alava¹⁷ et Clara Fernandez-Ladreda Aguadé¹⁸. Il est inutile de revenir sur l'étude iconographique très complète qui en a été faite¹⁹, on rappellera simplement que le tympan est consacré au thème de la Dormition, et rassemble autour du tombeau de la Vierge, plusieurs groupes de personnages (fig. 9). À droite, le sculpteur a placé un groupe de treize apô-

¹⁵ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., « Le retable gothique de Cavanac », *Hommage à Robert Saint-Jean, Art et Histoire dans le Midi languedocien et rhodanien (X^e-XIX^e siècles)*, Montpellier, 1993, pp. 175-184.

¹⁶ PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., « Le décor de la chapelle de Bethléem dans l'art gothique languedocien du XIV^e siècle », *Le grand retable de Narbonne*, Actes du 1^{er} colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge, Narbonne, 1988, pp. 57-66. PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., *Toulouse et le Languedoc...*, pp. 291-309.

¹⁷ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., « La catedral gótica. Escultura », en *La catedral de Pamplona*, t. 1, Pamplona, 1994, pp. 307-317.

¹⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., ROLDÁN MARRODÁN, F.J., *La puerta del Amparo de la Catedral de Pamplona*, Fundacion Fuentes-Dutor, Pamplona, 2001.

¹⁹ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., « La catedral gótica... », pp. 307-316.

tres: on distingue saint Paul, qui occupe le premier plan, profondément courbé vers le sépulcre, accompagné par saint Jean qui a le geste de douleur habituellement réservé aux crucifixions et saint Pierre qui bénit la Vierge d'une main, tenant un livre ouvert de l'autre. La partie centrale du tympan est occupée par le sépulcre sur lequel la Vierge est étendue, saint Pierre et saint Paul sont représentés à nouveau et s'apprêtent à l'envelopper dans un linceul. Au-dessus du groupe central, le Christ recueille l'âme de la Vierge, entouré par des anges. Enfin, à gauche, une série d'acolytes portent encensoir, navette et cierges, et sont curieusement nimbés, comme le Christ, et contrairement aux apôtres. Dans la voussure, il y a douze personnages de martyrs, anges, vierges et confesseurs.

L'exécution de ce tympan, en rupture avec les autres portails du cloître et qui témoigne d'un profond changement de goût, a été attribuée à l'un des sculpteurs de l'atelier de Rieux, auteur des statues de saint François, saint Antoine de Padoue, saint Jean-Baptiste, et saint Paul²⁰. Les arguments avancés portent sur les particularités stylistiques des visages : fronts ridés, yeux profondément enfoncés dans les orbites, rides à la base du nez, pommettes saillantes (fig. 10). La tendance au réalisme, qui est le propre de la première manière du maître de Rieux, marque les visages. Il est vrai qu'il y a chez le sculpteur de Pampelune, comme chez le maître de Rieux, une recherche systématique de l'individualité et de l'expression des personnages, bien visible dans le groupe des apôtres du portail navarrais. Cette particularité disparaît dans le second groupe des apôtres de Rieux, celui des personnages jeunes et maniérés. On note également une façon ornementale de traiter les barbes et les chevelures, qui s'enroulent en boucles sur le tympan del Amparo.

On remarque cependant des différences avec le style de Rieux, et tout d'abord dans la construction des corps et des visages : il y a en général chez le maître de Rieux une certaine disproportion dans la construction des corps, un peu courts et étroits d'épaules, avec des têtes agrandies par la masse des chevelures. Les visages sont toujours très larges, inscrits dans un rectangle très marqué, on retrouve ce genre de construction dans toutes les œuvres du maître de Rieux : visage de saint Antoine de Padoue, visages des anges et des personnages du cortège funéraire tombeau d'Hugues de Castillon. Ce n'est pas du tout le format des visages, très allongés, du tympan de Pampelune (fig. 10).

Pour les traits des visages, les yeux, très étirés chez le maître de Rieux, se singularisent par le traitement des paupières, la paupière inférieure se relève toujours, remonte un peu, bombée, ce qui donne ce regard si particulier, par exemple au visage de saint Louis d'Anjou (fig. 4). On ne retrouve pas ce traitement des yeux sur les visages des personnages du tympan de Pampelune, dont les paupières sont sculptées d'une manière plus simple, étirées mais non bombées (fig. 10). Les chevelures paraissent moins bouclées, moins enroulées à Pampelune, il n'y a jamais cette exubérance et cet excès remarquables

²⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., *Ibidem...*, pp. 316-317. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., ROLDÁN MARRODÁN, F.J., *La puerta del Amparo...*, pp. 16-17. Pour notre part, nous considérons qu'il s'agit non pas d'un sculpteur de l'atelier, mais de la première manière du maître.

sur la statue de saint Paul (fig. 1) ou de saint Jean-Baptiste de Toulouse. À Pampelune, les chevelures sont en général rejetées derrière les oreilles, comme c'était le cas dans la sculpture parisienne de la seconde moitié du XIII^e siècle, dévoilant les oreilles, ce qui n'est jamais le cas à Toulouse.

Les différences essentielles résident dans le traitement de la draperie, ce qui n'a pas été suffisamment mis en valeur par les chercheurs. Les enroulements de plis en cornets, si remarquables par leur accumulation, en tuyaux d'orgues (draperie de saint Jean l'Évangéliste, de saint Paul (fig. 1) du maître de Rieux), et qui compensent souvent le déhanchement des figures, maniérées et précieuses, pour la seconde série (saint Jude), ne sont absolument pas utilisés sur le tympan del Amparo. Le détail du magnifique manteau du saint Paul de Pampelune (fig. 11) témoigne d'une tout autre conception de la draperie, faite d'une combinaison très savante de plis creusés dans l'épaisseur du tissu qui se croisent et s'interpénètrent. Il n'y a pas d'effets de transparence, comme chez le maître de Rieux, qui sculpte des drapés en écharpe, très fins, enveloppant le haut des corps. L'ange de droite tenant le linge destiné à l'âme de la Vierge, sur le tympan de Pampelune, montre également ce type de draperie propre au sculpteur navarrais, qui creuse des plis cassés traités en profondeur à l'intérieur d'un tissu épais.

On est enfin frappé par l'absence d'arcs en accolade dans la grammaire ornementale du portail de Pampelune, sur les dais de la Vierge à l'Enfant du trumeau central et des statues des voussures ou sur les remplacements des piédroits, sculptés dans un style rayonnant très pur. L'arc en accolade est une des originalités essentielles de l'art du maître de Rieux, qui l'utilise dès ses premières oeuvres, sur le portail, aujourd'hui vide de ses statues, de la cathédrale de Rieux-Volvestre, puis le généralise sur les tombeaux de Philippe III le Hardi de la cathédrale de Narbonne et d'Hugues de Castillon à Saint-Bertrand de Comminges, enfin sur les retables de Saint-Pierre de Cavanac et de la chapelle de Bethléem de Narbonne. La formule apparaît, grâce au Maître de Rieux, à une date très précoce en Languedoc, dès la quatrième décennie du XIV^e siècle, et participe au renouvellement spectaculaire de l'esthétique gothique, annonçant le vocabulaire ornemental du courant gothique flamboyant de la fin du Moyen Âge.

Il faut évidemment tenir compte des circonstances historiques, des liens importants noués par le clergé de Pampelune avec la région de Toulouse, et du destin particulier d'Arnaldo de Barbazan, probable mécène de l'œuvre du cloître, né en Bigorre, qui fit ses études à Pamiers, non loin de Toulouse avant d'y être chanoine, puis devint évêque de Pampelune, nommé en 1318 par Jean XXII²¹. Les croisements avec Jean Tissandier, lui aussi proche de Jean XXII sont tout à fait plausibles, et le passage à Avignon est, comme on l'a souvent remarqué pour les évêques mécènes du Maître de Rieux, une occasion d'échanges fructueux.

²¹ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., *Ibidem*..., p. 316.

Il semble cependant que l'on réduise beaucoup la part de création qui est celle du maître de Pampelune, en faisant de lui un des membres de l'atelier de Rieux, on lui enlève cette inspiration magnifique qui est celle du tympan del Amparo, œuvre unique, pleine d'invention, non seulement par sa composition, son iconographie, mais aussi son style. Que le sculpteur de Pampelune connaisse les œuvres du maître de Rieux, cela paraît indiscutable, qu'il les ait admirées, c'est probable, qu'il s'en soit inspiré, c'est possible, mais ne lui enlevons pas sa puissante originalité. On est là dans le domaine des influences, de la circulation des modèles et de leur réception, et non dans le cas d'un déplacement d'artiste, ou d'atelier. On a affaire à Pampelune à un grand sculpteur, un très grand sculpteur, non pas un aide secondaire d'un atelier toulousain. Le maître du portail del Amparo se suffit à lui-même, et il s'agit certainement d'un sculpteur navarrais.



Fig. 1. Statue de saint Paul, Musée des Augustins (Toulouse)

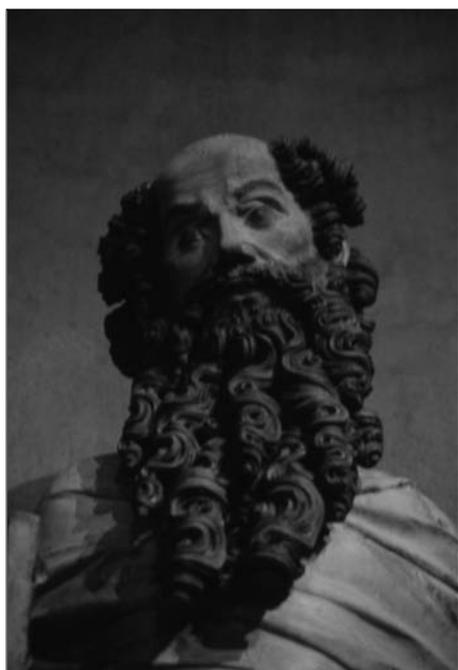


Fig 2. Statue de saint Paul, détail du visage, Musée des Augustins (Toulouse)



Fig. 3. Statue de saint Louis d'Anjou, Musée des Augustins (Toulouse)

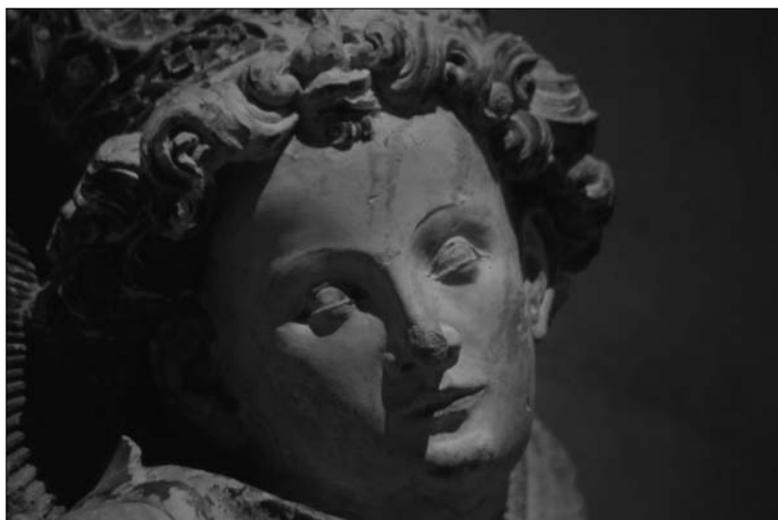


Fig. 4. Statue de saint Louis d'Anjou, détail du visage, Musée des Augustins (Toulouse)



Fig. 5. Tombeau de Philippe III le Hardi, cathédrale de Narbonne.



Fig. 6. Tombeau de Philippe III le Hardi, détail du pleurant, cathédrale de Narbonne.



Fig. 7. Retable de Cavanac (Aude), comparution de saint Pierre devant Néron.



Fig. 8. Retable de la chapelle de Bethléem, cathédrale de Narbonne, entrée du Christ à Jérusalem.

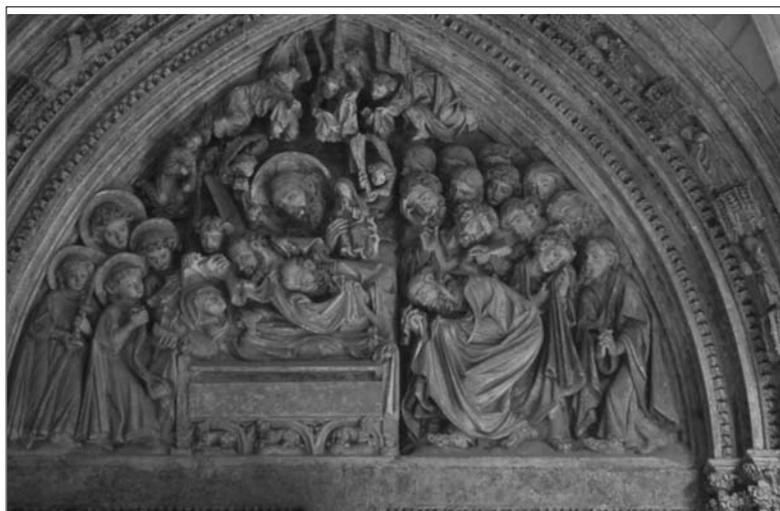


Fig. 9. Tympan du portail del Amparo, cathédrale de Pampelune.



Fig. 10. Tympan du portail del Amparo, cathédrale de Pampelune, visage du Christ.



Fig. 11. Tympan du portail del Amparo, cathédrale de Pampelune, saint Paul.