

Parcours artistiques de Nicolas Chanterenne entre le gothique tardif et la Renaissance au Portugal

Les comptes de l'année 1517 du grand monastère de Sainte-Marie de Belém à Lisbonne nous indiquent la présence de plusieurs artistes étrangers impliqués dans la construction et la décoration du portail occidental. Parmi ceux-ci, un certain Nicolas Chanterenne (actif vers 1511-1554), est appelé à devenir l'un des sculpteurs actifs les plus importants au Portugal pendant la première moitié du XVI^e siècle. Pourtant, en dépit de la place reconnue à sa production dans le panorama artistique du royaume lusitanien à la fin du Moyen Âge, on en sait peu aujourd'hui sur cet artiste. Qui est Nicolas Chanterenne ? Quelles sont les œuvres qu'il nous a laissées ? Qu'a-t-il vraiment fait pour l'introduction de la Renaissance dans le domaine de la sculpture au Portugal ? L'objectif majeur de cet article sera de répondre à ces questions et de caractériser l'activité de ce maître sculpteur, ainsi que de tracer les grandes lignes de la biographie et de l'activité artistique souvent oubliées de l'un des plus grands noms de la sculpture de la Renaissance dans la péninsule ibérique, en particulier au Portugal.

Les recherches d'archives développées dans les dernières années n'ont pas apporté d'informations nouvelles sur l'activité et la biographie de notre sculpteur¹. De toutes les hypothèses présentes dans la bibliographie antérieure, celle de Paul Vitry présente les arguments les plus convaincants pour identifier l'origine de notre artiste². Cet endroit serait Chantraine, situé près de la ville d'Épinal, en Lorraine. Bien que l'identification exacte du lieu d'origine ne soit pas essentielle à notre propos, cette donnée peut nous aider à mieux comprendre le parcours artistique suivi par

L'auteur remercie Jean-Marie Guillouët et Ana Maria Nobre pour leurs suggestions et la révision profonde du texte dans sa version finale. Cet article est le résultat de recherches menées sur ce sujet entre 2002 et 2010. Une partie de cette recherche a déjà été publiée au Portugal.

1. Voir Agnès Faure, « Nicolas Chanterene, sculpteur français au Portugal au XVI^e siècle : état de la question », travail d'étude et de recherche en histoire de l'art soutenu à l'université de Pau, 2004. Nous tenons à remercier Agnès Faure de nous avoir donné accès à la copie numérisée de son travail. Voir aussi Fernando Grilo, « Nicolau Chanterene na corte de D. João III em Évora: cultura e arte no Renascimento em Portugal », *Artis*, 3, 2004, p. 141-160; Francisco Henriques, *O retábulo da Pena de Nicolau Chanterene. Geometria e Significação*, Lisbonne, FBAUL, 2006; Pedro Flor, « Novas perspectivas sobre o retábulo da Pena em Sintra: história e conservação », dans *A Escultura em Portugal: da Idade Média ao início da Idade Contemporânea*, Lisbonne, Colibri, 2012, p. 443-463. Dans ce dernier article, on ajoute seulement la possibilité que Nicolas Chanterenne ait été encore vivant en 1554, selon un document récemment découvert.

2. Voir Paul Vitry, « Essai sur l'œuvre des sculpteurs français au Portugal au XVI^e siècle », *Bulletin des études portugaises*, 2, 1932, p. 1-33.

l'artiste ainsi que l'atelier où il a fait son apprentissage. Il sera ainsi possible d'examiner les différentes influences esthétiques repérables dans son travail³.

Comme nous l'avons souligné, l'ancien nom latin de Chantraine, *Canta Rana*, rappelle immédiatement la manière dont Nicolas Clenardo (1493-1542), un humaniste flamand présent au Portugal, fait allusion à Maître Nicolas Chanterenne en 1536, en l'appelant « Cantaranus⁴ ». En France, les variations dans l'écriture de « Chanterenne » s'expliquent par le fait que la stabilisation du vocabulaire lié à des noms de lieux ne prend place que plus tard, avec les règles linguistiques et la généralisation de l'imprimerie typographique.

Vers 1500, la Renaissance n'avait pas encore véritablement touché la Lorraine et cette situation a peut-être poussé les artistes lorrains à rechercher de nouveaux centres artistiques plus riches et plus actifs⁵. C'est ce dont témoigne la carrière des sculpteurs lorrains bien connus comme Jean Mone (vers 1495-1548), Guyot de Beaugrand (vers 1500-1549) et, peut-être, Nicolas Chanterenne⁶.

Ce dernier semble être descendu vers la Bourgogne, dans les années 1490. Épinal est en effet plus proche de la frontière méridionale de la province que les lieux d'origine des autres artistes nommés, lesquels ont préféré le nord. Il faut noter que le grand-duché d'Occident possédait, depuis la fin du xiv^e siècle, une importante école de sculpture, à la suite de Claus Sluter, qui constituait un modèle et une référence devant être imités par d'autres sculpteurs, avant la réception du titre de « Maître⁷ ». Tout cela pourra expliquer pourquoi le jeune Nicholas Chanterenne est entré en contact avec les modèles bourguignons, comme en témoignent ses œuvres qui reflètent, au moins à ses débuts, un travail délicat et naturaliste, propre à l'art de Sluter⁸. À la fin du xv^e siècle ou au début du xvi^e siècle, notre sculpteur se trouvait peut-être à Dijon, un grand foyer artistique et économique, propice à la commande d'œuvres d'art. L'ampleur des chantiers lancés autour de Dijon pourrait bien justifier

3. Voir par exemple Pedro Dias, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996; Rafael Moreira, « A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal », Lisbonne, thèse FCSH, 1991; Fernando Grilo, « Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (vers 1511-1551) », thèse FLUL, Lisbonne, 2000; P. Flor, *O túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisbonne, Colibri, 2002.

4. Voir Manuel Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal. Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, Coimbra, 1974, p. 75 et P. Flor, *op. cit.* note 3, p. 95. Sur le nom « Chanterenne », nous remercions notre collègue Tania Levy qui nous a fourni une information intéressante à ce propos: le nom d'un certain Jehan de Chanterayne actif à Lyon à la fin du xv^e siècle (1496). Il apparaît écrit dans les documents comme « Chanterayne », « Chantereyne » et « Chante Rayne ». Voir extraits des archives municipales de Lyon concernant Jehan de Chanterayne, 1496, dans les pièces justificatives des dépenses de la ville du trésorier Jacques de Bailleux, CCC 530, pièces n^{os} 42, 43.

5. Sur ce sujet, voir Élisabeth Taburet-Delahaye, Geneviève Bresc-Bautier et Thierry Crépin-Leblond (dir.), *France 1500: entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, RMN, 2010, cat. d'exp., Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011.

6. Sur Jean Mone, voir Damien Roggen: « Jehan Mone: artiste de l'empereur », *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde*, 14, 1953, p. 207-247 et Lydie Hadermann-Misguich, « Jean Mone », *Grove Art Online*, acc. 5 mai 2012; sur Guyot de Beaugrand, voir Christine Van Vlieden, « Le seizième siècle: la sculpture », dans Herman Liebaers (dir.), *L'art flamand des origines à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 1986, p. 241-253; Anne Bergmans, « Guyot de Beaugrand », *Grove Art Online*, acc. 5 mai 2012.

7. Voir Isabel del Río de la Hoz, *El Escultor Felipe Bigarny*, Junta de Castilla y León, 2001, p. 15-22.

8. Un même constat peut-être fait à propos d'un autre sculpteur, Philippe Vigarny (vers 1470-1542), né à Marmagne et, plus tard, artiste pour la couronne d'Espagne. Ce dernier réalise son apprentissage, et la chose est notable, dans l'atelier du célèbre Antoine le Moiturier, ou dans les ateliers voisins de Semur-en-Auxois. Voir I. del Río de la Hoz, *op. cit.* note 7, p. 23-37.

le choix de Chanterenne. Ainsi, un commerce dynamique y était entretenu par des foires importantes qui jouaient un rôle décisif dans les villes les plus importantes telles qu'Autun, Beaune, Chalon-sur-Saône ou Dijon.

Dans cette dernière ville, Chanterenne a eu certainement l'occasion de visiter la Grande Chartreuse et son magnifique portail sculpté par Sluter, vrai prototype artistique déjà répété plusieurs fois, dans tous les arts, en particulier dans la peinture des retables et de ses volets. Des années plus tard, Maître Nicolas utilise ce modèle avec quelques modifications, pour le portail occidental de Sainte-Marie de Belém à Lisbonne⁹. On peut supposer qu'il a également connu le *Puits de Moïse* de Sluter, où la force de l'individualisme des images et l'excellent travail plastique et expressif des visages ont définitivement marqué sa façon de sculpter durant ses premières années à Lisbonne et à Coimbra (voir *infra*)¹⁰.

Le portail et le puits constituaient bien des œuvres majeures, à l'origine du renouveau de la statuaire bourguignonne au début du xv^e siècle. Nourri par le génie de Sluter, Chanterenne va réussir à équilibrer le « réalisme » flamand et la stylisation italienne, reçue indirectement.

On reconnaît aussi l'influence des grands sculpteurs bourguignons de la génération ultérieure, tels que Jean de la Huerta (1413-1462 ?), Jacques Morel (1417-1459) et Antoine le Moiturier (vers 1425-1495). Ils paraissent avoir joué un rôle important dans la formation initiale de Chanterenne. Beaucoup de leurs œuvres étaient en effet présentes dans les chapelles, églises et palais les plus importants de Dijon et de Chalon-sur-Saône, par exemple. Il est possible que les ciseaux de Chanterenne aient travaillé sur certaines parties de ces œuvres sculptées de la fin du xv^e siècle. Malheureusement, les archives ne permettent pas d'assurer la présence de notre artiste dans les ateliers bourguignons et l'absence de termes de comparaison rend très difficile l'exercice de la critique stylistique pour cette question.

La formation de Maître Nicolas semble avoir été faite au contact des ateliers des imagiers les plus actifs du temps, bien étudiés par Henri David, Pierre Quarré, Pierre Camp et Jacques Baudoin¹¹. Il faut aussi évoquer le rôle formel et esthétique des œuvres commandées à l'extérieur et qui demeuraient visibles dans les principales églises et chapelles du duché¹².

Le parcours de Chanterenne, qu'il nous faut davantage considérer comme un artiste que comme un artisan, n'est pas mieux éclairci par la suite. Il semble cependant tout à fait probable qu'il connut, comme bien des artistes, une période gyrovague dans sa carrière, avant de s'installer durablement à la tête de son propre

9. Voir Maria João Neto, « Os portais principais da Cartuxa de Champmol e da igreja de Santa Maria de Belém: influências, semelhanças e divergências », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6, 11, 1993, p. 43-51.

10. Voir les articles publiés dans les *Actes des Journées internationales Claus Sluter*, Dijon, Association Claus Sluter, 1992, sont bien une référence sur l'âge de Claus Sluter. Voir aussi Jacques Baudoin, *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté*, Nonette, Créer (La sculpture flamboyante, 4), 1996, p. 113-152. Voir, plus récemment, Susie Nash, « Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol Reconsidered », *Burlington Magazine*, 147-148, 1233-1240, 2005-2006, p. 798-809 et 456-467.

11. Voir Henri David, *De Sluter à Sambin: essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au xv^e et au xvi^e siècles*, 2 vol., Paris, Ernest Leroux (Études d'art et d'archéologie), 1933; Pierre Quarré, *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne*, Dijon, Musée de Dijon, 1972 et *id.*, *La sculpture en Bourgogne à la fin du Moyen Âge*, Fribourg/Paris, Office du Livre/Vilo, 1978; Pierre Camp, « Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge », *Cahiers du vieux-Dijon*, 17-18, 1990; Jacques Baudoin, *Les grands imagiers de l'Occident*, Nonette, Créer (La sculpture flamboyante, 1), 2009 [1983].

12. Voir P. Quarré, *op. cit.* note 11.

atelier indépendant¹³. Toutefois, il est nécessaire d'expliquer d'où proviennent les sources de l'italianisme perceptible dans les premières œuvres réalisées par Nicolas Chanterenne à Saint-Jacques de Compostelle, en 1511¹⁴. Où Maître Nicolas pouvait-il alors avoir été pénétré par les nouveautés liées à la sculpture Renaissance italienne ?

Les possibilités de contact avec la réception des canons italiens durant la Renaissance française étaient de plus en plus fréquentes. D'une part, cette période de transition – le début du XVI^e siècle – est marquée par l'arrivée et l'établissement d'artistes italiens, comme sur les chantiers de la Loire et dans la région d'Avignon¹⁵. D'autre part, nous devons garder à l'esprit que depuis 1499, sous le règne de Charles VIII, la France recevait une influence croissante de l'italianisme à travers les œuvres d'art importées toujours en plus grand nombre. Deux hypothèses peuvent donc être évoquées : soit Chanterenne fit un voyage en Italie – ce que suppose Pedro Dias –, notamment en Lombardie comme le suggèrent, dans ses œuvres, certains traits typiques de la sculpture lombarde telle la préférence pour le « décorativisme » et les compositions miniaturées ; soit il connut ces nouveautés à travers un chantier de construction où la participation d'artistes italiens était déjà significative¹⁶.

La seconde hypothèse semble plus plausible, en tenant compte de l'évolution ultérieure de sa carrière. En effet, en ce qui concerne Maître Nicolas, les témoignages manquent encore pour attester avec certitude son voyage en Italie. Cependant, en France, les régions de Tours et d'Amboise permettent de faire le lien entre Maître Nicolas et l'art italien, tout en considérant que les objets d'art ne sont pas le seul moyen de transfert de l'italianisme¹⁷. C'est le cas d'abord à Amboise, où le travail de Regnault et Soulas prolongeait les échos du style italianisé de Michel Colombe qui a dominé la sculpture tourangelle vers 1500 (tombeau des ducs de Bretagne¹⁸). De la même manière [?], la construction du château de Gaillon en Normandie, soutenue par l'influent cardinal Georges d'Amboise et où étaient établis les ateliers de Jérôme Pacherot (lien plus évident au sein de l'atelier de Colombe), de Lanzo da Muzzano et d'Antonio Giusti¹⁹.

13. Comme on verra, dans le cas particulier de Chanterenne, il s'installera seulement dans son propre atelier au Portugal, vers les années 1518-1520, à Coimbra.

14. Voir José María Azcárate, « El hospital real de Santiago: la obra y los artistas », *Compostellanum*, 1965, p. 507-522 ; Andrés A. Rosende Valdés, *El grande y real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, Electa, 1999, p. 35-67 ; F. Grilo, art. cité note 3, chapitres II.1 et II.2.

15. C'est le cas, par exemple, de Fra Giocondo, de Guido Mazzoni, des Giusti (Giovanni et Antonio), de Jérôme Pacherot, de Andrea Solario, de della Porta, de Gagini ou de Francesco Laurana. Voir Jean Guillaume, « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française », dans id. (éd.), *L'invention de la Renaissance: la réception des formes « à l'antique » au début de la Renaissance*, Paris, Picard (De architectura. Colloques, 9), 2003, p. 143-176 ; Geneviève Bresc-Bautier, « La fascination italienne, mythe et réalité », É. Taburet-Delahaye, G. Bresc-Bautier et Th. Crépin-Leblond (dir.), *op. cit.* note 5, p. 358, 359 par exemple.

16. Voir P. Dias, *op. cit.* note 3, p. 169-172.

17. Voir Yves Bottineau-Fuchs, *Georges I^{er} d'Amboise (1460-1510): un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, PTC, 2006 ; Béatrice de Chancel-Bardelot et al. (dir.), *Tours 1500: capitale des arts*, Paris/Tours, Somogy/Musée des Beaux-Arts de Tours, 2012, cat. d'exp., Tours, Musée des Beaux-Arts, 17 mars-17 juin 2012.

18. Voir Jean-Marie Guillouët, « Un sculpteur au seuil de la Renaissance », *Dossier de l'Art*, 193, 2012, p. 52-57.

19. Voir Y. Bottineau-Fuchs, *op. cit.* note 17, et Étienne Hamon, « Le cardinal Georges d'Amboise et ses architectes », dans Fabienne Joubert (dir.), *L'artiste et le clerc: la commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge, XIV^e-XVI^e siècle*, Paris, PUPS (Cultures et civilisations médiévales, 36), 2006, p. 329-350.

Nous devons également considérer une troisième voie dans la formation de l'esthétique de Chanterenne²⁰. Nous nous référons ici en particulier au voyage effectué à Saint-Jacques de Compostelle en Espagne, où il est signalé au moins en 1511, selon la première occurrence documentaire dans la péninsule, pour un séjour probable de cinq ans. Comme cela a été bien noté par le passé, ce départ de Nicolas Chanterenne vers l'Espagne peut être justifié par le fait que ce moment correspond à une certaine baisse de l'activité du mécénat artistique en France, en raison surtout des défaites successives subies en Italie, situation contrastant avec les possibilités existant dans le pays voisin²¹.

Le chemin parcouru par notre artiste en Galice ne nous est pas connu, bien que nous puissions supposer que la voie suivie n'était pas très loin de celle qui est communément connue sous le nom de «chemin français» du pèlerinage²². L'activité de Chanterenne est bien documentée à Saint-Jacques pour l'année 1511 (en août et en septembre), quand il reçoit des paiements considérables pour les quinze statues presques grandeur nature de la chapelle de l'Hôpital des Rois Catholiques, près de la cathédrale, commandées par le roi Ferdinand le Catholique²³.

Nous savons que les statues étaient faites d'une pierre portugaise dite «pierre d'Ançã», extraite près de Coimbra. Cette pierre arrivait alors en abondance au port de Padrón à Compostelle, probablement en provenance du port de Buarcos au Portugal²⁴. Comme on le sait, les sculpteurs cherchaient prudemment à posséder une connaissance approfondie de la matière à tailler. Par conséquent, nous sommes amenés à croire que Nicolas Chanterenne, à l'occasion de son passage à Saint-Jacques (1509-1510), est allé au Portugal, peut-être une première fois au début de 1511 (janvier-février) afin de choisir judicieusement des blocs et pour s'assurer de leur qualité²⁵. Cette hypothèse, qu'il ne faut pas surestimer bien qu'en accord avec les pratiques artistiques du temps, est assez séduisante puisque, dans ce cas, à l'occasion de sa première visite au Portugal, Chanterenne aurait pu rencontrer João de Castilho (Jean de Castille, vers 1470-1553), alors encore présent à Braga pour les travaux de la cathédrale²⁶.

Malheureusement, nous ne savons pas encore aujourd'hui les vraies raisons qui ont conduit Chanterenne – et peut-être son familier David – à Lisbonne (1516-1517),

20. La question de l'éducation artistique de Chanterenne apparaît toujours associée à des études qui lui sont consacrées. Comme nous, Reynaldo dos Santos, Pedro Dias, Rafael Moreira et Fernando Grilo ont bien montré leur intérêt pour ce problème d'importance incontestable pour la caractérisation du style artistique de Maître Nicolas.

21. Voir P. Dias, *op. cit.* note 3, p. 45, 46 et 173-178.

22. Voir par exemple Xavier Barral i Altet, *Compostelle: le grand chemin*, Paris, Gallimard (Découvertes. Religions, 174), 1993.

23. Voir A. A. Rosende Valdés, *op. cit.* note 14, et F. Grilo, art. cité note 3, en particulier le chapitre II.

24. Voir P. Dias, «A pedra de ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza», dans *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo: Galiza e Portugal*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995, p. 10-26.

25. Sur les questions de technique de la sculpture, voir Rudolf Wittkower, *Sculpture: Processes and Principles*, Londres/New York, Victoria/Penguin Books (Penguin Art and Architecture), 1991 [1977], ou bien Frans Doperé, «Les techniques de taille sur le grès calcaireux: une nouvelle méthode pour déterminer la chronologie et étudier l'évolution des chantiers dans l'est du Brabant pendant la première moitié du xv^e siècle», *Acta archaeologica lovaniensia. Monographiae*, 1996, p. 415-439.

26. Ceci explique en partie l'attribution possible de la sculpture de la *Vierge et l'Enfant* située à l'extérieur du bâtiment. Voir Reynaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal. II – Séculos XVI a XVIII*, Lisbonne, Academia nacional de belas artes, 1950. Nous remercions notre collègue Jean-Marie Guillouët qui a bien noté la sensibilité de Chanterenne dans l'exécution de la pièce et suggéré la participation de Maître Nicolas à la partie décorative du portail occidental du monastère de Sainte-Marie de Belém au début de 1517, dont Jean de Castille était le maître principal.

même si nous sommes autorisés à penser que l'importance des chantiers de la capitale portugaise était suffisamment attractive, grâce au développement des activités maritimes en lien avec l'expansion atlantique²⁷. La première référence concrète à Chanterenne sur son activité au Portugal remonte donc à janvier 1517. Elle apparaît dans les comptes du portail occidental du monastère de Sainte-Marie de Belém à Lisbonne. L'architecte de Biscaye, João de Castillo, lui avait donné la responsabilité de réaliser les portraits « au naturel » des monarques portugais, Manuel I^{er} (1469-1521) et Marie d'Espagne, fille des Rois Catholiques, tous deux placés sous la protection de leurs saints patrons, dans la façade liturgiquement la plus importante de l'édifice. La virtuosité et la maîtrise des effets de la sculpture dans cette œuvre majeure étaient jusqu'alors sans équivalent au Portugal. La physionomie du roi, dans laquelle on peut reconnaître un vrai portrait, témoigne d'une réelle maturité artistique²⁸. On attribue aussi à Chanterenne (et à ses collaborateurs les plus proches) l'exécution des scènes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Épiphanie placées au sommet de l'entrée, ainsi que la fourniture de certaines statues et motifs décoratifs antiquisants qui tapissent le reste du portail. Tout cela introduit un souffle nouveau dans la sculpture portugaise. Les pilastres ornés ou encore la profusion d'une grammairie décorative « à l'antique » sont les manifestations les plus visibles de l'italianité croissante de Chanterenne pendant son passage à Lisbonne.

Les années 1520 semblent être consacrées presque entièrement aux chantiers de Coimbra et de la région voisine. En effet, il s'y installa durablement et s'occupa alors de différents travaux : d'abord dans le monastère des Augustins de Santa Cruz (gisants des tombeaux des premiers rois du Portugal, chaire et bas-reliefs du cloître du Silence), ensuite dans la vieille cathédrale (magnifique retable de Saint-Pierre, placé dans la chapelle funéraire de l'évêque Jorge de Almeida), enfin au retable de l'autel principal du monastère de Saint-Marc de l'ordre de Saint-Jérôme, commandé par l'influent grand chambellan du roi Aires Gomes da Silva (vers 1450-1530)²⁹. Attiré par le travail disponible au monastère des Augustins à Coimbra et par l'abondance de la pierre calcaire d'Ançã qu'il connaissait si bien depuis l'époque où il se trouvait à Compostelle, Nicolas Chanterenne est probablement arrivé à Coimbra en 1518. L'année suivante, en 1519, il a certainement conçu les images de la Vierge de Pitié, de saint Jean et de Marie Madeleine pour le retable du maître-autel de l'église collégiale de Sainte-Marie à Óbidos, à l'ouest du Portugal³⁰. À ce stade, Chanterenne continue bien à révéler ses grandes qualités en tant qu'artiste, non seulement dans la façon d'exprimer la réalité charnelle des figures, mais aussi dans la façon d'organiser les scènes et les personnages qui les peuplent. Essentiellement à travers des retables, Maître Nicolas apporte un langage pictural fortement narratif où les paysages, personnages et accessoires simulent la réalité, rappelant le théâtre du temps conçu

27. Voir Vergílio Correia, *As obras de Santa Maria de Belém*, Lisbonne, Tipografia do Anuário comercial, 1922 ; P. Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1993.

28. Voir par exemple P. Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos xv e xvi*, Lisboa, Assírio et Alvim, 2012, p. 246-253.

29. Voir par exemple P. Dias, « Nicolau Chanterene e seguidores », dans *A Escultura de Coimbra: do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal, 2003, p. 91-110, cat. d'exp., Coimbra, 24-31 mai 2003.

30. Voir P. Flor, *op. cit.* note 3, p. 88-94.

par le dramaturge et orfèvre Gil Vicente (vers 1465-1536). L'utilisation fréquente et naturelle dans ses œuvres de Coimbra d'un langage « à la romaine » comportant trophées, candélabres et grotesques montre bien sa volonté de s'inscrire dans le nouveau style Renaissance, dans une parfaite interprétation des modèles italiens qui étaient à la mode.

Après ce séjour de près de huit ans à Coimbra, Chanterenne se rend en Espagne, en particulier à Gelsa (près de Saragosse), où il acquiert une grande quantité d'albâtre en vue de la transporter au Portugal pour une œuvre commandée par le roi : le grand retable destiné à l'église du couvent de Saint-Jérôme à Sintra, près de Lisbonne³¹. Pendant le séjour de près d'un an et dans un contexte d'échanges avec les artistes les plus actifs en Espagne, il a eu l'occasion de s'enrichir en lisant de la littérature artistique telle que le traité vitruvien de Cesare Cesariano de 1521, le *Livre des Emblèmes* d'Alciato publié en 1522 et, bien sûr, le travail de Diego de Sagredo de 1526 : *Las Medidas del Romano*³². Ces découvertes et ses lectures sont bien perceptibles dans son œuvre dès après 1528. Dans ce chef-d'œuvre de la Renaissance au Portugal, Chanterenne utilise clairement les nouveautés iconographiques et plastiques « à la romaine » (les gravures de Raimondi par exemple). En revanche, plusieurs éléments, soit structureaux (arcs, colonnes et chapiteaux), soit purement décoratifs (ornementations « à l'antique » telles les chutes de fruits et les grotesques) témoignent de la vraie avant-garde artistique de Chanterenne au sein du contexte portugais, en s'écartant des schémas habituels du gothique tardif. À partir de la fin de 1528, Maître Nicolas est probablement occupé par les travaux de Sintra, où il reste au moins jusqu'en 1535³³.

Un an après, nous retrouvons Maître Nicolas en convalescence à Évora, foyer des arts dans le deuxième tiers du xvi^e siècle ; il y reste au moins jusqu'en 1540. Par la suite, nous ne possédons aucune documentation le concernant avant 1554, date approximative de sa mort³⁴.

Durant ce passage par la région de l'Alentejo et dans ce contexte, on peut mettre en relation avec son ciseau – cela, sans documentation et archivistique et avec beaucoup de prudence – le portail et l'autel de Notre-Dame de la Conception du monastère de Saint-Bernard à Portalegre (vers 1538-1540), le délicat retable de Notre-Dame conservé au musée d'Évora et les magnifiques fenêtres Renaissance du couvent de Graça de cette même ville, toutes œuvres datées à l'entour de 1535-1540. Son séjour à Évora et dans la région environnante a été l'occasion pour Maître Nicolas de collaborer à différents travaux de sculpture, en particulier par la livraison de croquis et de projets pour son atelier ou pour d'autres établis dans la ville. Rappelons, en outre, que les nouvelles fonctions de héraut et d'imagier royal – un cas exceptionnel à la fois dans le contexte portugais et européen – ne lui permettaient

31. Voir P. Dias, *op. cit.* note 3, p. 191-196.

32. Voir R. Moreira, art. cité note 3, p. 291-295 ; F. Grilo, « O retábulo da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena – fontes literárias e gráficas : De Vitruvius e Sagredo à Bíblia dos Jerónimos dos Attavanti », dans *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte – APHA*, Coimbra, Almedina, 2004, p. 361-382 ; P. Flor, art. cité note 1, p. 443-463.

33. Voir P. Flor, art. cité note 1, p. 445, 446.

34. La question de la mort de Nicolas Chanterenne n'est pas éclaircie. On a longtemps pensé qu'il était décédé après 1551, date à laquelle il déléguait ses fonctions de héraut, mais la documentation récente nous autorise à repousser cette date de trois ans (voir note 1).

pas de s'occuper de grandes œuvres de sculpture. Le statut qu'il possédait à la cour depuis 1535 peut expliquer le prestige de l'artiste et sa familiarité avec la couronne³⁵. Le cérémonial de la cour, la réception des ambassades et ses fonctions à l'office d'armes l'occupaient certainement la plupart du temps.

En conclusion, Maître Nicolas Chanterenne, né peut-être en Lorraine, effectue l'une de ses phases d'apprentissage à travers les modèles et l'esthétique slutériennes propres à l'école bourguignonne. En outre, notre sculpteur français a eu l'occasion de dialoguer avec l'art de la Renaissance grâce à un voyage effectué en Italie ou, plus probablement, à travers ses contacts avec des artistes italiens présents en France, ce qui lui a ainsi permis de transmettre des enseignements artistiques « à la romaine ». Une troisième étape de sa formation a été accomplie au début du XVI^e siècle en Espagne (Compostelle) avant que Chanterenne ne se rende au Portugal à la fin de 1516. Sa deuxième visite en Espagne à la fin de 1527 semble être capitale pour sa carrière, puisqu'on note une tendance évidente dans sa production sculptée, issue du contact étroit avec le travail antiquisant des Français Gabriel Joly (vers 1495-1538), Philippe Vigarny et du catalan Damian Forment (vers 1480-1540), respectivement à Tolède et à Saragosse, notamment dans l'utilisation répétée de schémas et de répertoires décoratifs ainsi que des traités d'architecture vitruviens, proposés par Cesariano et Diego de Sagredo.

Tout au long de sa carrière d'artiste de cour, Maître Nicolas paraît également s'être inspiré, pour la composition et la décoration de ses œuvres sculptées, de modèles tels que les gravures d'Albrecht Dürer, Martin Schongauer ou Marcantonio Raimondi qui circulaient alors aisément. Comme dans la plupart des cas européens, les travaux qu'il nous a laissés ont été effectués à plusieurs mains et, dans certains cas, on constate des différences stylistiques, marques véritables d'un atelier qui n'a pas été entièrement caractérisé.

Au Portugal, dominant sans conteste la sculpture en pierre du premier tiers du XVI^e siècle, en plus d'être le principal responsable de l'adoption de la Renaissance en ce qui concerne les retables, les images de dévotions, les portails et les tombeaux, Nicolas Chanterenne a été également en mesure d'influencer d'autres artistes contemporains, surtout dans le domaine de la peinture, comme l'attestent différentes œuvres dispersées de Gregório Lopes ou de Jorge Afonso³⁶. La répétition de l'iconographie et de certaines solutions décoratives, habituelles chez Maître Nicolas, dans la peinture portugaise du temps, atteste bien l'importance et le fort impact de l'art du maître français. On voit surtout dans les tableaux de Gregório Lopes (vers 1480-1551), de Garcia Fernandes (actif vers 1565 ?) ou de Vasco Fernandes (vers 1475-vers 1542), deux des peintres les plus éminents de l'époque, que l'utilisation des motifs décoratifs dans les porches, les colonnes et les pilastres des micro-architectures sont toujours

35. Voir P. Dias, *op. cit.* note 3, p. 197-200 et P. Flor, *op. cit.* note 3, p. 114, 115.

36. Voir par exemple Isabel Policarpo, « Gregório Lopes e a 'ut pictura architectura': os fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento português », 2 vol., thèse FLUC, 1996 ; Manuel Batoréo, « Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (vers 1500-1540) », thèse FLUL, 2005 ; José Alberto Seabra Carvalho et Joaquim Oliveira Caetano (dir.), *Primitivos Portugueses: o século de Nuno Gonçalves*, Lisbonne, Aletheia, 2011, cat. d'exp., Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 11 novembre 2010-27 février 2011 et Évora, Museu de Évora, 18 novembre 2010-27 février 2011.

fréquents³⁷. Les contacts que ces peintres les plus célèbres de l'époque ont établis avec Chanterenne et son entourage sont évidents, non seulement par l'observation attentive des œuvres survivantes, mais aussi parce que beaucoup d'entre eux ont fréquenté l'environnement de la cour et reçu des commandes des mêmes patrons.

Pendant l'âge d'or de l'histoire du Portugal, consécutif aux grandes découvertes maritimes, l'art de la Renaissance, dans le domaine de la sculpture, fut introduit par ce remarquable maître français, imagier et héraut royal, possédant un statut d'artiste de cour, alors chose rare. Il a bien sûr influencé d'autres sculpteurs des générations ultérieures, parfois également français, comme Jean de Rouen (actif vers 1528-1572), Philippe Houdart (actif vers 1521-1530) et François Loret (actif vers 1531-1548). Cette transmission dépasse cependant le cadre chronologique des années 1500 que cet ouvrage collectif présente.

37. Le *Retable du Paraiso* (1527?) conservé au Musée national de l'art ancien à Lisbonne, le triptyque de l'*Apparition du Christ à la Vierge* (1531) conservé au Musée national Machado de Castro à Coimbra ainsi que le *Retable de Freixo d'Espada-à-Cinta* (avec la collaboration, également, de l'atelier de Vasco) semblent être de bons exemples. Voir I. Policarpo, art. cité note 36; Dalila Rodrigues, *Grão Vasco*, Lisbonne, Aletheia, 2007; J. A. S. Carvalho et J. Oliveira Caetano (dir.), *op. cit.* note 36; Le texte de Vítor Serrão, *Diálogo com o pintor António Leitão. Ecumenismo e exaltação dos novos mundas na arte portuguesa do século XVI*, encore inédit, renforce l'attribution du *Retable de Freixo* à Vasco Fernandes.