

L'artisanat de la chaussure à travers les stalles de la fin du Moyen Âge.

Kristiane Lemé-Hébuterne

▶ **To cite this version:**

Kristiane Lemé-Hébuterne. L'artisanat de la chaussure à travers les stalles de la fin du Moyen Âge.. 127e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, " Le travail et les hommes ", 2002, Nancy, France. pp.181-198. hal-03562703

HAL Id: hal-03562703
https://u-picardie.hal.science/hal-03562703

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Actes du Congrès national des sociétés savantes

L’artisanat de la chaussure à travers les stalles de la fin du Moyen Âge

Kristiane Lemé-Hébuterne

Résumé

Les miséricordes des stalles de la fin du Moyen Âge montrent, surtout dans le nord-ouest de la France, des artisans en activité qui voisinent avec des illustrations de proverbes, des scènes de genre, des fantaisies. Parmi ces artisans au travail, ceux qui fabriquent, réparent ou vendent des chaussures ne sont pas majoritaires. Leur nombre ne reflète en rien la place que tenaient ces activités à cette époque ; il ne faut pas oublier que les stalles n’étaient pas accessibles aux fidèles laïques et n’étaient pas commandées par les corporations ou les confréries. Les représentations de cordonniers dans l’exercice de leur métier n’en sont pas moins intéressantes : différents outils sont représentés, différents gestes du métier sont croqués avec un souci du détail concret. La comparaison des artisans de la chaussure sculptés sur les stalles avec ceux qu’on peut rencontrer sur d’autres œuvres contemporaines permet de dégager des constantes dans ce type de représentations : il est vraisemblable que les artistes, sculpteurs, peintres, verriers… avaient recours à des cartons, des modèles communs, ce qui ne les a pas empêchés de faire preuve d’un certain réalisme qui fait de ces œuvres des témoignages du travail à la fin du Moyen Âge.

Citer ce document / Cite this document :

Lemé-Hébuterne Kristiane. L’artisanat de la chaussure à travers les stalles de la fin du Moyen Âge. In: Le travail en représentations. Actes du 127^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Le travail et les hommes », Nancy, 2002. Paris : Editions du CTHS, 2005. pp. 181-198. (Actes du Congrès national des sociétés savantes, 127);

https://www.persee.fr/doc/acths_0000-0001_2005_act_127_3_5133

Fichier pdf généré le 11/07/2021

L'artisanat de la chaussure à travers les stalles de la fin du Moyen Âge

Kristiane Lemé-Hébuterne

Les représentations d'artisans dans l'exercice de leur activité professionnelle sont nombreuses parmi les sculptures qui décorent les stalles, particulièrement à la fin du Moyen Âge, au moment où l'iconographie ornant ce mobilier devient plus « réaliste » et s'intéresse de près à la vie quotidienne.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il semble utile de rappeler brièvement ce que sont ces stalles sur lesquelles nous allons rencontrer des artisans qui fabriquent ou vendent des chaussures : ce sont les sièges qui meublaient les chœurs liturgiques des églises cathédrales, collégiales et abbatiales, dans lesquels les religieux, chanoines ou moines, chargés d'assurer le service quotidien de la prière commune et continue, prenaient place quotidiennement, pour des offices, des chants, des prières... Après avoir été construits en pierre, ces sièges sont, à partir du XII^e^ siècle environ, réalisés en bois : plus chaud, ce matériau permet aussi une ornementation riche et variée. Du XII^e^ au XVI^e^ siècle, la forme du mobilier évolue peu, mais son ornementation se diversifie, s'enrichit : au XIII^e^ et encore au XIV^e^ siècle, on trouve surtout des feuillages, des monstres, sur les appuis-main et les miséricordes, des représentations religieuses statiques sur les dossiers et les jouées[1] ; à partir de la fin du XIV^e^ siècle, les représentations s'animent, quel que soit l'élément des stalles considéré : les jouées sont généralement dévolues à une ornementation religieuse, alors que les miséricordes et les appuis-main sont le support d'une iconographie « profane » qui devient de plus en plus vivante quand on approche de la fin du Moyen Âge[2]. C'est essentiellement sur ces miséricordes et appuis-main que nous allons trouver des représentations de personnages en activité.

1. Jouées : parois verticales qui ferment à chaque extrémité les rangées de stalles ; miséricordes : culots qui supportent les sellettes horizontales sur lesquelles prennent appui les religieux ; appuis-main : sculptures en ronde-bosse accrochées sur les parcloses, parois séparant les sièges les uns des autres.

2. L'évolution ultérieure est l'apparition sur les miséricordes de scènes inspirées des Écritures : les stalles de la cathédrale d'Amiens (1508-1519) sont les premières à raconter sur leurs miséricordes d'importantes parties de l'Ancien Testament.

Persée creative commons

Une autre précision doit être donnée en préalable à cette étude : les stalles sont toujours enfermées dans un chœur clos, non accessible aux simples fidèles. Avant le concile de Trente, seuls les religieux peuvent pénétrer dans le chœur et voir les stalles[3]. Celles-ci sont destinées aux religieux et ne sont vues que par eux. Ce sont eux aussi qui les commandent et les financent, de façon collégiale dans le cas par exemple des chapitres cathédraux[4], ou de façon individuelle par l'abbé qui dirige la communauté religieuse : à la fin du XV^e^ siècle, au moment où la mise en commende des abbayes se développe, il est fréquent que l'abbé commendataire soit à l'origine de la construction d'un ensemble de stalles[5]. Le seigneur qui fonde une collégiale est souvent aussi le financeur des stalles destinées aux chanoines qui vont desservir son église. Mais les fonds nécessaires à l'aménagement du chœur ne sont pas fournis par les confréries ou les corporations, ce qui n'est pas sans importance pour l'étude de l'iconographie.

Le « corpus »[6] des stalles étudiées se compose de 91 ensembles, répartis principalement dans le nord et l'ouest de la France, la Belgique, les Pays-Bas et la Rhénanie, totalisant 2 560 sièges qui supportent 5 128 représentations. Il est difficile de définir précisément le type de représentations, tant la variété est grande d'un ensemble à l'autre, selon le lieu et selon la date de réalisation. On peut se livrer à des calculs, mais les résultats statistiques obtenus ne sont pas très significatifs et masquent des contrastes importants. Si l'on se contente d'étudier les moyennes, ce sont les représentations de feuillages, de monstres, d'animaux qui forment plus de la moitié des sculptures. Mais, contrairement à une idée fortement répandue, les sujets d'inspi-

3. Chedozeau (B.), *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVI^e^- XVIII^e^ siècle)*, notamment chapitre 1, p. 13-44.

4. Voir à ce sujet Lemé-Hébuterne (K.), « Le rôle joué par les chanoines dans la construction et l'entretien de leurs stalles : à partir de l'exemple de la cathédrale de Rouen », p. 479-490.

5. Espel (A.), « L'importance des stalles dans le processus de reconstruction économique après la guerre de Cent Ans : l'exemple de Saint-Martin-aux-Bois », p. 11-20.

6. Le mot « corpus » ne convient pas parfaitement : d'une part, beaucoup d'ensembles ont disparu ; d'autre part, ceux qui ont été conservés ont souvent été mutilés, perdant certains de leurs éléments et une partie de l'iconographie qui y était sculptée : le concile de Trente, modifiant la liturgie, a incité nombre de chanoines à faire supprimer les parties hautes des stalles qui gênaient la vue des fidèles, le vandalisme révolutionnaire s'est souvent attaqué aux représentations religieuses, et le changement de goût au XVIII^e^ siècle a également entraîné nombre de destructions, rendant difficile l'étude statistique des représentations.

ration religieuse ne sont pas absents ; ils forment 22 % de l'ensemble des représentations, légèrement dépassés par la catégorie des scènes de genre, des proverbes, des fabliaux, ou des personnages seuls (au total 23 %). Dans ces illustrations de la vie quotidienne, les artisans au travail tiennent une place importante. Il est cependant parfois difficile de distinguer l'exercice d'un métier d'une activité quotidienne réalisée au bénéfice de la famille. Cela n'a d'ailleurs guère d'importance pour l'étude des outils utilisés ou celle des gestes du métier, mais les statistiques que nous donnons peuvent être faussées selon l'interprétation qu'on choisira.

Les représentations d'artisans au travail, au nombre de 129, forment 2,6 % des représentations totales. Elles ne sont pas réparties d'une façon équilibrée entre tous les ensembles : une vingtaine d'ensembles seulement, tous situés dans le nord et l'ouest de la France, en Belgique et aux Pays-Bas, montrent des scènes de métiers. La répartition géographique de ces images est sans doute à mettre en rapport avec des différences sociales, culturelles, économiques entre le nord-ouest et le sud de la France. Mais la répartition temporelle est également intéressante : les représentations d'artisans au travail, de même que les illustrations de la vie quotidienne en général, font leur apparition assez tardivement, à partir du milieu du XV^e^ siècle, alors que dès les XIII^e^ et XIV^e^ siècles d'autres œuvres d'art, les vitraux notamment, portent déjà des scènes de métier.

Parmi les cent vingt-neuf scènes de métiers répertoriées sur les stalles, les plus nombreuses concernent le travail du bois, la préparation du textile... Seules dix sculptures représentent des artisans de la chaussure, ce qui peut sembler un chiffre faible en regard de l'importance de cette activité dans la société médiévale : la confection et l'entretien des chaussures tenaient au Moyen Âge une grande place, connue notamment grâce aux textes. Fabrication et réparation des chaussures étaient réparties entre divers corps d'état distincts, ayant chacun ses statuts particuliers, ses corporations, ses confréries. Le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau ainsi que diverses archives donnent des renseignements sur tous ces aspects que les stalles ne permettent évidemment pas de découvrir[7]. Un premier constat peut cependant être établi : le nombre de représentations de telle ou telle activité sur les miséricordes des stalles ne peut être considéré comme un indice de son

7. On peut se reporter, notamment, à Franklin (A.), *Dictionnaire historique des Arts, Métiers et Professions exercés dans Paris depuis le XIII^e^ siècle.*

importance dans la vie économique de la ville où ces stalles sont posées. Il en aurait été sans doute différemment si les artisans avaient participé au financement des stalles.

Les dix sculptures montrant des artisans de la chaussure sont situées dans un très petit nombre d'ensembles, puisqu'ils ne sont que quatre. L'ensemble de la cathédrale de Rouen a été construit entre 1457 et 1475. Il reste actuellement 67 stalles auxquelles s'ajoutent dix parcloses portant des appuis-main et dix miséricordes isolées conservées à l'évêché, soit un total de 156 représentations, dont 20 % (une trentaine) illustrent des métiers : six miséricordes sont consacrées au travail du bois, six également à l'artisanat de la chaussure, trois aux métiers du textile, les autres à des sujets divers (forgeron, musiciens, chirurgien-barbier, maçon)[8]. De l'abbaye de Saint-Lucien-lès-Beauvais, détruite à la Révolution, on conserve des stalles, datant de la toute fin du XV^e siècle[9], qui ont trouvé refuge au Musée national du Moyen Âge-thermes et hôtel de Cluny ; 31 stalles ont été reconstituées et des miséricordes sont conservées dans les réserves. Sur les 78 représentations de l'ensemble, 19 sont consacrées aux métiers : le travail du bois y est majoritaire, avec trois miséricordes, alors que la préparation du textile en occupe deux ; viennent ensuite des activités en nombre unique : maréchal-ferrant, potier, barbier... et un cordonnier. L'ensemble de la collégiale Saint-Évroult de Mortain (Manche) est à peu près contemporain du précédent. Il compte 24 stalles, dont une seule miséricorde montre une activité artisanale, le travail des cordonniers. Enfin, l'ensemble de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais, à Paris, qui date des années 1540, a été remanié au fil des siècles ; il en reste 28 stalles anciennes, montrant 68 représentations, parmi lesquelles six métiers, figurant chacun une seule fois : les rôtisseurs, un batelier, un chirurgien, un homme devant des tonneaux, un architecte et un cordonnier.

Ces dix représentations, assez variées, montrent différentes étapes de la fabrication et de la vente des chaussures. Commençons par Rouen, où une miséricorde montre un personnage seul dans son atelier, assis sur un petit tabouret joliment façonné. Deux étagères sont

8. Comme beaucoup d'ensembles de stalles, celui de Rouen a été mutilé au cours de son histoire. Il a perdu une vingtaine de sièges, mais ses miséricordes sont connues grâce à des gravures du XIX^e siècle : Langlois (E.-H.), *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, 1838.

9. Elles sont dues, semble-t-il, à la générosité de l'abbé commendataire Antoine du Bois, qui dirige l'abbaye à partir de 1492, et fait construire le mobilier de chœur rapidement après sa nomination.

suspendues aux murs de l'atelier : à droite, devant l'artisan, une planche accrochée horizontalement sur le mur supporte quatre chaussures ; derrière l'artisan, il ne s'agit pas vraiment d'une étagère, mais d'un système de suspension sur lequel sont accrochées deux chaussures, ou peut-être plutôt des formes utilisées par l'artisan pour mettre le cuir en forme. Derrière lui, au sol, est posé un panier rond, contenant plusieurs objets, peut-être des chaussures en cours de fabrication : les cordonniers faisaient tremper dans un baquet les semelles afin de les assouplir et il serait tentant de voir cette étape de la préparation sur cette miséricorde. Mais la sculpture est précise : le panier est en osier tressé et ne peut être assimilé à un baquet (à moins qu'il ne soit revêtu d'un matériau imperméable à l'intérieur, ce que nous ne pouvons deviner ici). Entre ses jambes, il tient un long manche terminé par une forme sur laquelle il façonne la chaussure qu'il est en train de fabriquer ou de réparer. On ne voit pas d'autre objet, pas d'établi, pas de morceaux de cuir ni d'outils.

Une autre miséricorde du même ensemble, assez endommagée, montre toujours un atelier, occupé cette fois-ci par deux artisans. Celui de droite, assis sur un petit siège, porte un vêtement qui laisse voir ses jambes ; il est protégé par un tablier qui descend sur ses genoux et dont la bavette sur le devant du buste est tenue par un lien qui passe autour du cou. Il travaille sur une petite table, une sorte de billot carré. Avec un marteau, il tape de la main droite sur l'objet qu'il tient de la main gauche. À côté, un autre objet est posé. La sculpture de cette miséricorde a malheureusement perdu de sa précision et la définition de ces objets est impossible. De même il est difficile de comprendre ce que fait l'homme de gauche, assis lui aussi, tenant quelque chose entre ses deux mains.

La troisième miséricorde que nous étudierons à Rouen est plus intéressante : deux personnages sont assis derrière une table qui leur sert d'établi (*fig. 1*). Tous deux sont vêtus d'une élégante robe à plis gironnés, sans tablier de protection. Celui de gauche pose la main gauche bien à plat sur un morceau de cuir qui pend derrière la table. De la main droite, il tient le petit manche d'un couteau à pied, appelé parfois « demi-lune » en raison de sa forme, avec lequel il découpe le cuir. Le sculpteur qui a réalisé cette miséricorde ne connaissait sans doute pas bien les outils qu'il a représentés et leur utilisation, car la position qu'il a donnée à la main de l'artisan semble peu réaliste : il a les doigts devant son couteau dont la lame est aussi tranchante

qu'une lame de rasoir. Un cordonnier avisé n'aurait jamais fait cela. Celui de droite tient également un morceau de cuir, qui recouvre un objet plus ou moins arrondi. De la main droite, il manie un outil, peu visible, mais son geste indique qu'il peaufine son soulier : c'est l'étape de la finition, du « bichonnage ». Dans le fond de la miséricorde, à gauche, une petite étagère supporte paires de chaussure ou formes.



Figure 1 - ***Rouen, cathédrale, miséricorde, deux cordonniers dans leur atelier***, © K. Lemé-Hébuterne

Quittons un instant Rouen, et franchissons quelques années, pour regarder la miséricorde de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais, à Paris : un artisan est seul à son établi, constitué d'un large comptoir, épais, massif (*fig.* 2). Derrière lui, huit ou neuf paires de chaussures sont suspendues au mur, basses, souples, avec le bout arrondi et assez large. L'homme porte un riche vêtement à larges manches, sans doute peu pratiques pour travailler. Sur la table est étalé un grand morceau de cuir, montrant des vides arrondis en forme de semelles, qu'il découpe de la main droite. À sa droite, sur la table, une semelle est posée.

Parmi les scènes que nous n'avons pas encore étudiées, trois ont en commun la présence d'un outil tout à fait caractéristique de la profession de cordonnier. À Rouen, deux artisans sont assis côte à côte (*fig.* 3).

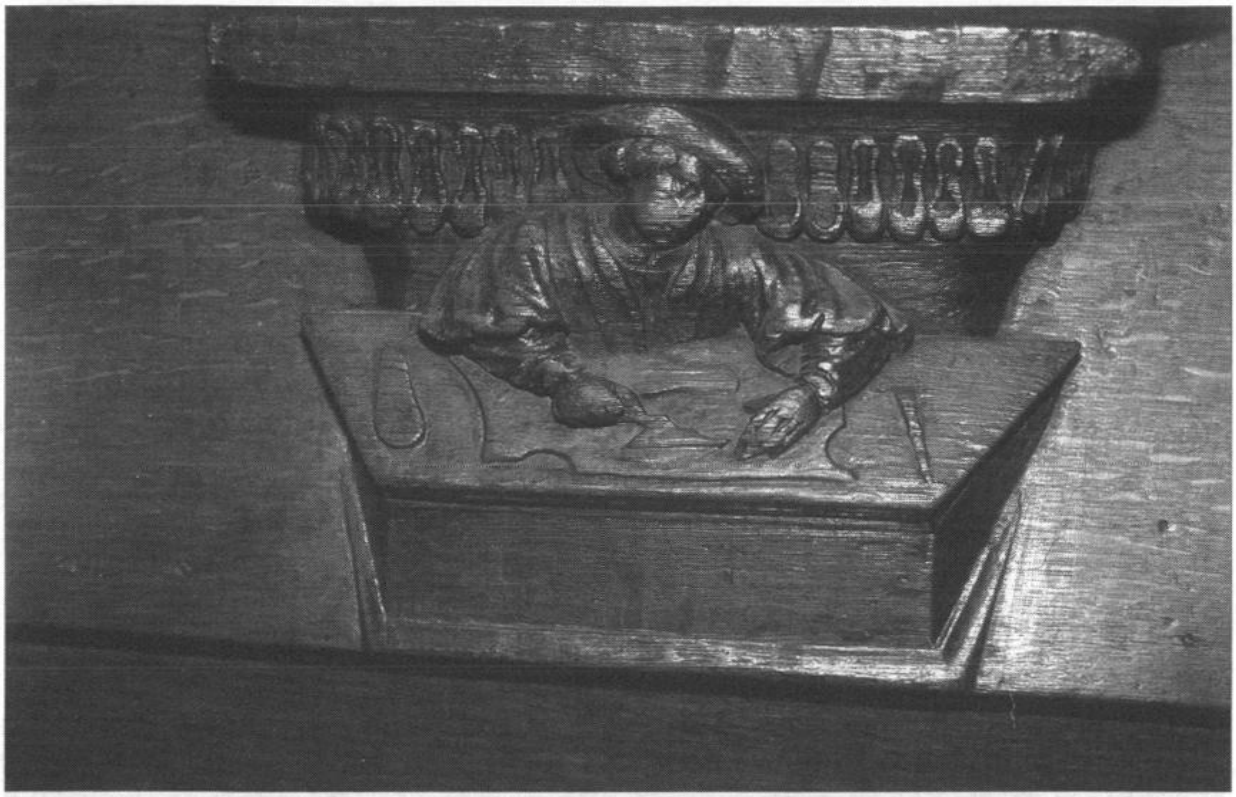


Figure 2 - ***Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais, miséricorde, cordonnier découpant le cuir,*** © K. Lemé-Hébuterne



Figure 3 - ***Rouen, cathédrale, miséricorde, deux cordonniers, dont l'un travaille avec le tire-pied,*** © K. Lemé-Hébuterne

Celui de gauche, de côté, en vêtement mi-long, est assis sur un petit tabouret, devant un billot carré ou rectangulaire sur lequel est posé un morceau de cuir, qui pend sur le côté. Il le découpe à l'aide d'un grand couteau à pied, tenu par un petit manche. Celui de droite nous fait face, penché sur son travail. Son pied gauche est posé sur une espèce de boîte qui le surélève : la miséricorde est malheureusement abîmée à cet endroit, ce qui rend difficile l'interprétation. Son autre pied est au sol. Autour de sa jambe gauche passe une lanière, qui semble partir de la boîte, et fait le tour de la jambe, tenant sur le genou un objet sur lequel l'artisan travaille, cousant ou préparant la couture, en perçant le cuir à l'aide d'une alêne : la lanière sert à tenir sur le genou la chaussure en cours de préparation, afin de laisser la liberté aux deux mains de l'artisan ; elle est ajustable en longueur selon la tension qu'on veut obtenir. Nous avons ici une représentation du tire-pied, outil caractéristique du cordonnier.



Figure 4 - ***Mortain, collégiale Saint-Évroult, miséricorde, deux cordonniers, dont l'un utilise le tire-pied,*** © K. Lemé-Hébuterne

À Mortain, deux artisans nous font face (*fig. 4*) : celui de gauche est debout derrière une petite table sur laquelle est posé un morceau de

cuir souple, qu'il tient de la main gauche et découpe de la main droite à l'aide du couteau à pied, dont le manche est plus long que sur les miséricordes précédentes. La partie métallique qui enserre le manche a été soigneusement représentée. Le personnage de droite est assis : il porte un tablier dont on voit la bavette en pointe sur la poitrine. Ses genoux sont à la même hauteur, et pourtant son pied gauche prend appui sur une boîte rectangulaire posée au sol. Il tient des deux mains un objet long et souple. La courroie du tire-pied, qui fait le tour de sa jambe, est bien visible. À sa gauche, un panier contient des chaussures et en arrière, une étagère suspendue au mur supporte chaussures ou formes.



Figure 5 - ***Paris, musée national du Moyen Âge-thermes et hôtel de Cluny, miséricorde de Saint-Lucien-lès-Beauvais, cordonnier cousant une chaussure à l'aide du tire-pied,*** © K. Lemé-Hébuterne

À Saint-Lucien-lès-Beauvais, le cordonnier est seul, assis sur un banc coffre assez grand, muni d'un dossier (*fig. 5*). Son pied gauche semble ici sortir de la boîte, alors que le pied droit est posé au sol. Ses mains, malheureusement cassées, étaient largement écartées, comme s'il tirait un fil. La courroie qui fait le tour du genou est bien visible (*fig. 6*). Le geste que fait l'artisan, bras écartés, est caractéristique de l'opération qu'il est en train d'accomplir, la couture à deux soies,

comme nous le confirment différents croquis destinés à l'apprentissage des techniques de couture (*fig. 7*), publiés dans des ouvrages du XX^e^ siècle[10]. D'autres ouvrages, plus anciens[11], mais aussi des figurations de cordonniers au travail dans des œuvres d'art de la fin du Moyen Âge, permettent d'accorder une pleine confiance à ces représentations d'outils (nous reviendrons ultérieurement sur ces comparaisons).



Figure 6 - ***Paris, Musée national du Moyen Âge-thermes et hôtel de Cluny, miséricorde de Saint-Lucien-lès-Beauvais, détail du tire-pied,*** © K. Lemé-Hébuterne

Les sculpteurs de Rouen ont aussi évoqué la vente des chaussures, non par l'opération commerciale proprement dite – la transaction financière n'est pas montrée – mais par des séances d'essayage. Sur une miséricorde, c'est un marchand de poulaines qui essaie une chaussure à un client. Tous deux sont assis à califourchon sur un banc, l'un derrière l'autre. Le client, à l'arrière du banc, porte une belle robe ou tunique, assez courte, à plis gironnés sur la poitrine. Sa tête est coiffée d'un couvre-chef tenu par un lien, coiffure généralement portée par les personnes en voyage. Une de ses jambes est posée au sol, le pied pro-

10. Par exemple, Yernaux (J.-B.), *Le cordonnier moderne*, figure 148.
11. Les estampes de Jost Amman montrent entre autres artisans, les cordonniers : *Stände und Handwerker mit Versen von Hans Sachs*, Francfort, 1568. On peut aussi se référer aux ouvrages techniques : Diderot et d'Alembert, *La grande encyclopédie* (1753) ; Garsault (F.-A. de), *L'art du cordonnier* (1767).

tégé par une chaussure fine, allongée, ouverte sur le côté, au niveau de la malléole. L'autre jambe est tendue sur le banc et l'homme assis devant lui le déchausse : la chaussure qu'il enlève est peu visible, mais celle qui est posée sur le banc, en revanche, la deuxième de la paire sans doute, est allongée et étroite au bout et monte jusqu'à la cheville. C'est bien une « poulaine », mais la pointe n'en est pas très allongée. Elle est sans doute fermée sur le côté, puisque nous ne voyons pas d'ouverture sur le dessus. La chaussure que le marchand enlève à son client est la droite, celle qui est posée sur le banc est bien la gauche : la forme le montre sans hésitation. L'ouverture se ferait donc sur le côté gauche, sur l'extérieur du pied. Aucun autre objet, aucun outil n'est visible sur la miséricorde.

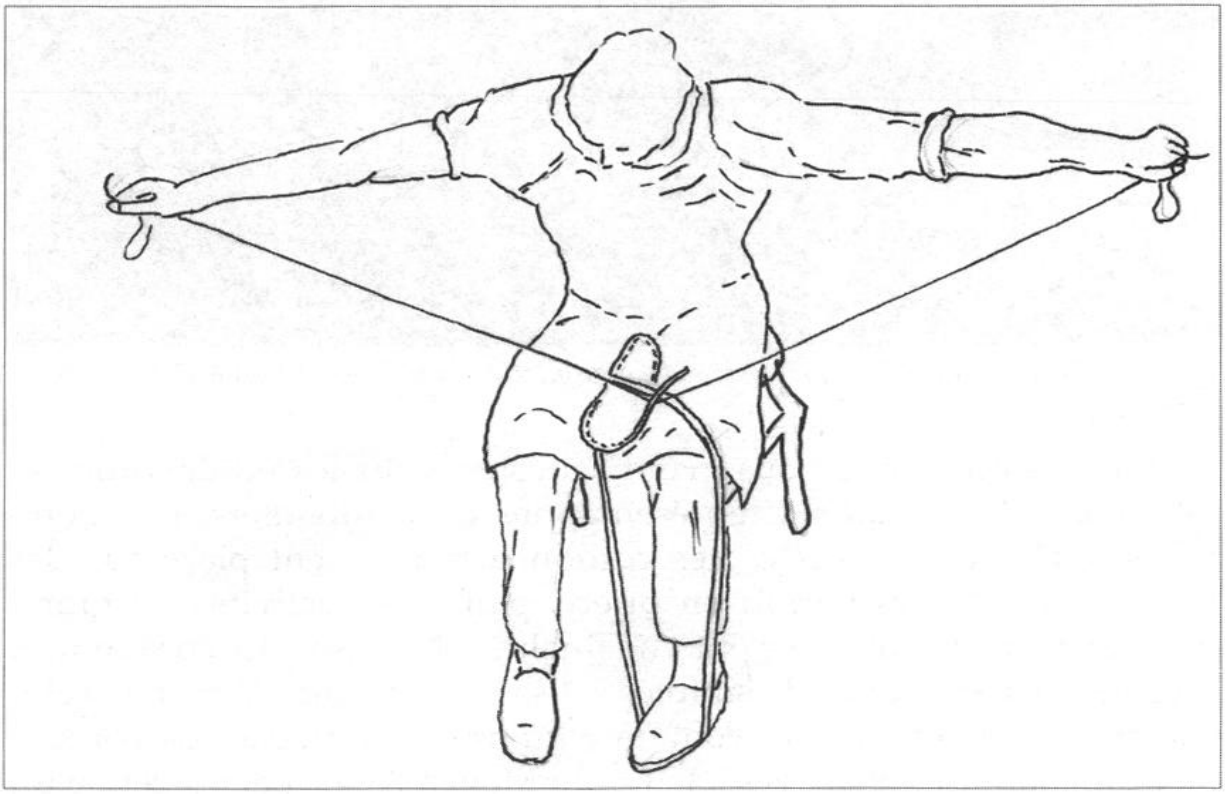


Figure 7 - ***La couture d'une chaussure d'après J.-B. Yernaux,*** **Le cordonnier moderne,** Dessin de K. Lemé-Hébuterne

Une autre scène d'essayage de chaussure d'un genre tout à fait différent se déroule sur une autre miséricorde. Un homme, vêtu d'une robe mi-longue relevée et d'un chaperon est assis sur un tabouret bas. Le marchand, à genoux sur le sol, passe au pied gauche de son client une grosse semelle de bois sous laquelle on voit deux éminences assez pointues (*fig. 8*). On devine une lanière de cuir qui enserre le pied, de trois centimètres de large environ. Il s'agit de « patins » qu'on enfile par-dessus les chaussures, pour se déplacer dans la boue ou la neige :

on retrouve ce genre de patins sur des tableaux du XV^e siècle, par exemple posés au sol à côté de l'homme du couple Arnolfini, de Van Eyck[12].



Figure 8 - ***Rouen, cathédrale, miséricorde, essayage de patins***, © K. Lemé-Hébuterne

Tous les outils que nous avons rencontrés sur les miséricordes se retrouvent dans d'autres représentations de cordonniers, très nombreuses. Dès le XIII^e siècle, des cordonniers prennent place sur des vitraux[13], donateurs parfois en prière, parfois en activité. Un grand nombre de représentations ont une finalité religieuse : les cordonniers représentés ne sont pas de simples artisans, mais saint Crépin et saint Crépinien, souvent choisis comme patrons des confréries de cordonniers, nombreuses et actives à la fin du Moyen Âge[14]. Leur légende est

12. Jan van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, 1434, National Gallery, Londres.
13. La cathédrale de Chartres possède quatre verrières offertes par les cordonniers : les verrières 13, dédiée à saint Étienne, 20, à saint Martin, 42, à la Glorification de la Vierge, et 44, au Bon Samaritain. Voir Deremble (J.-P.) et Manhes (C.), *Les vitraux légendaires de Chartres*, 1988. Les baies 4, 6 et 8 de la cathédrale Saint-Gervais-Saint-Protais de Soissons de la première moitié du XIII^e siècle montrent aussi deux cordonniers donateurs : *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, p. 170.
14. Le rôle des confréries est d'apporter une assistance spirituelle et matérielle, alors que les corporations s'occupent des questions relatives au travail. Au sujet des confréries on se reportera notamment à Duval (M.), *Les métiers du cuir dans la Bretagne médiévale, les cordonniers* et Vincent (C.), *Les confréries médiévales dans le royaume de France, XIII^e- XV^e siècles.*

fort connue : jumeaux originaires d'une noble famille romaine, ils sont venus dans le nord de la France pour y prêcher et évangéliser, ils se sont installés à Soissons où ils ont subi le martyre. Ils avaient choisi d'exercer la profession de cordonniers et savetiers, afin de venir en aide aux pauvres dont ils réparaient souvent gratuitement les chaussures. Cette légende a été exploitée à la fin du Moyen Âge et a nourri le *Mystère de saint Crépin et saint Crépinien*, mis en scène notamment à Rouen par la charité des cordonniers en 1443, à Paris en 1458 et 1459[15] et dans bien d'autres villes. L'influence des mystères sur l'iconographie a été souvent relevée[16] et les ressemblances affichées par les représentations de cordonniers plaident en faveur de cette idée.

Nous ne pourrons citer que quelques-unes des représentations de cordonniers ou de leurs saints patrons contemporaines des stalles étudiées. Une estampe de la fin du XV^e^ siècle, réalisée à partir du Grand Bois gravé de saint Crépin et saint Crépinien[17], nous fait pénétrer dans l'atelier des saints cordonniers. Comme l'a noté Mgr Jean Gaston, cette gravure est proche de la marque du libraire imprimeur parisien Jean Marchant, actif de 1504 à 1516, qui avait lui-même repris une marque de son oncle Guy, en activité de 1483 à 1506[18]. Trois artisans travaillent dans un atelier au fond duquel sont présentées des paires de chaussures et de bottes, à côté d'un tableau de la Crucifixion. Saint Crépin, debout, découpe le cuir à l'aide du couteau à pied, alors que saint Crépinien, assis, coud une chaussure tenue sur son genou par le tire-pied. Tous deux sont auréolés. Légèrement en arrière, un apprenti ou un valet coud une chausse tenue sur son genou par le tire-pied. Saint Crépinien, main gauche levée en signe de parole, tourne la tête vers le valet, comme pour s'adresser à lui. Dans le fond à gauche, une ouverture, porte ou fenêtre, laisse voir les deux saints dans la rue faisant la charité à des infirmes.

L'église Saint-Pantaléon de Troyes abrite une sculpture en pierre du XVI^e^ siècle, attribuée à François Gentil, montrant les deux saints au travail, lorsque deux soldats viennent les arrêter ; ici aussi, l'un des saints est debout et découpe le cuir, alors que l'autre, assis, coud ou prépare la couture.

15. Lalou (E.), « Les cordonniers metteurs en scène des *Mystères de saint Crépin et saint Crépinien* », *Bibliothèque de l'École des chartes*, p. 91-115.
16. Ne serait-ce que par Mâle (É.), *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, p. 177-184.
17. Gaston (J.), *Grand bois gravé de saint Crépin et saint Crépinien, pour l'image d'une confrérie de cordonniers à la fin du XV^e^ siècle.*
18. Renouard (P.), *Les marques typographiques parisiennes des XV^e^ et XVI^e^ siècles* (n° 708 pour Jean et n° 703 pour Guy).

En Picardie, où le culte de ces deux saints était très répandu, diverses églises sont ornées de verrières en honneur à saint Crépin et saint Crépinien. La chapelle nord-est de l'église Saint-Samson de Clermont-en-Beauvaisis (Oise) est éclairée par trois verrières racontant la vie et le martyre des deux frères[19] ; ces vitraux ont été réalisés par les ateliers Le Prince à Beauvais, vraisemblablement à partir des mêmes cartons que ceux qui ont servi pour la verrière de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (Eure), en 1531. Certaines scènes y sont semblables. Les deux saints sont montrés ici en train d'apprendre le métier de cordonnier chez leurs parents et non en tant que professionnels dans la force de l'âge. Ce n'est pas sur l'exercice du métier de cordonnier que l'accent est mis, mais bien sur les supplices que les deux saints ont endurés. La représentation du travail est peu détaillée et assez conforme à ce que nous avons déjà rencontré. On pourrait citer encore différentes verrières en Champagne, région où nos deux saints étaient fortement vénérés : une baie de l'église Saint-Remi de Ceffonds[20] leur est consacrée. Il en est de même à Bar-sur-Seine (Aube), à Brienne-le-Château (Aube), à Rigny-le-Ferron[21], etc.

Sur toutes ces représentations, il ne fait aucun doute qu'il s'agit des deux saints : l'essentiel du récit concerne le martyre. Les scènes sculptées sur les miséricordes ne permettent pas une telle affirmation : la sainteté n'est pas évoquée par des auréoles, ni par des allusions aux supplices. Ne sont représentés que les outils ou des détails « techniques » relatifs au métier de cordonnier. Par ailleurs, il faut insister sur la spécificité de l'iconographie des miséricordes où chaque sculpture se lit indépendamment de sa voisine ; chaque miséricorde est consacrée à un sujet, qui n'est pas développé sur plusieurs sièges[22]. Enfin, rappelons que les stalles étaient financées et utilisées par les religieux et restaient inaccessibles aux laïcs : pourquoi aurait-on fait représenter des saints au travail, des saints auxquels s'adressaient des artisans, dans un endroit clos et totalement dévolu aux religieux ?

19. Verrières 5, 7 et 9. *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, p. 190.

20. Baie 5, 1513, 4 lancettes : plusieurs scènes de la vie des saints Crépin et Crépinien, notamment l'arrestation dans leur atelier. *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, vol. IV, p. 416.

21. Baie 109, de 1516, église Saint-Étienne à Bar-sur-Seine, *ibid.*, p. 54 ; baie 10, vers 1550, église Saint-Pierre-Saint-Paul à Brienne-le-Château, *ibid.* p. 67 ; baie 3, 1er quart du XVIe siècle, église Saint-Martin à Rigny-le-Ferron, *ibid.*, p. 179.

22. Ce n'est qu'à partir du début du XVIe siècle, et avec les représentations religieuses, qu'on verra des scènes qui se suivent sur les miséricordes (voir note 2).

Ces images de cordonniers au travail, représentations d'artisans ou scènes insérées dans un récit hagiographique, apparaissent relativement stéréotypées : on y retrouve les mêmes outils, couteau à pied, tire-pied, forme à chaussures ; la composition des scènes est souvent la même, les deux artisans côte à côte, le maître, debout, coupant le cuir, l'apprenti, assis, préparant la couture ou cousant : la première opération demandant plus de dextérité et de savoir-faire que la seconde est réservée à l'aîné, et bien que jumeaux dans la légende, les deux frères sont différenciés par l'âge dans l'iconographie ; saint Crépin, considéré comme le plus âgé, est le maître, alors que saint Crépinien, plus jeune, est l'apprenti.

Ces représentations ne sont toutefois pas de fidèles reproductions des ateliers de cordonniers : on note l'absence de certains outils, tels que le baquet à tremper les cuirs, qu'on voit représenté notamment dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ou dans l'ouvrage de François de Garsault.

De même, les vêtements portés par ces artisans ne sont peut-être pas révélateurs de ceux qu'utilisaient quotidiennement les cordonniers : l'artisan de Saint-Gervais-Saint-Protais, ou certains des cordonniers rouennais, semblent s'être mis sur leur « trente-et-un » pour se faire représenter sur les stalles (cette remarque s'applique à d'autres représentations d'artisans au travail[23]). Certains toutefois sont protégés par un tablier de cuir, assez long, muni d'une bavette : c'est le seul « vêtement de travail » que nous rencontrons sur les stalles.

Il est vraisemblable que pour sculpter ces scènes de travail les imagiers ont utilisé non seulement leur connaissance des métiers, mais aussi et peut-être surtout des modèles, des croquis, comme le faisaient les artistes verriers, les sculpteurs sur pierre ou sur bois, les graveurs. Ils pouvaient tout simplement recopier ces modèles ou s'en inspirer en les modifiant, en les adaptant, selon leur goût, leur humeur, ou la demande des commanditaires[24]. Les mêmes modèles pouvaient d'ailleurs servir à l'iconographie dite profane aussi bien qu'à l'illustration des vies des saints. Cela n'empêche pas une certaine fidélité, un certain réalisme vis-à-vis des métiers, des attitudes, des gestes, même

23. Lemé (K.), « Le costume au début du XVI[e] siècle à travers les stalles de la cathédrale d'Amiens ».

24. Voir à ce sujet *Autour des stalles de Picardie et Normandie, tradition iconographique au Moyen Âge*, 2001 et notamment : Alexandre-Bidon (D.), « L'iconographie des stalles : partage et transmission des modèles (enluminures, gravures...) », Lemé-Hébuterne (K.), « Sources de l'iconographie des miséricordes ou quelques problèmes d'interprétation ».

si parfois il y a certaines maladresses dans le rendu des gestes ou des attitudes. Les miséricordes de la fin du Moyen Âge constituent un bon témoignage sur la pratique des métiers à cette époque.

Résumé
Les miséricordes des stalles de la fin du Moyen Âge montrent, surtout dans le nord-ouest de la France, des artisans en activité qui voisinent avec des illustrations de proverbes, des scènes de genre, des fantaisies.
Parmi ces artisans au travail, ceux qui fabriquent, réparent ou vendent des chaussures ne sont pas majoritaires. Leur nombre ne reflète en rien la place que tenaient ces activités à cette époque ; il ne faut pas oublier que les stalles n'étaient pas accessibles aux fidèles laïques et n'étaient pas commandées par les corporations ou les confréries. Les représentations de cordonniers dans l'exercice de leur métier n'en sont pas moins intéressantes : différents outils sont représentés, différents gestes du métier sont croqués avec un souci du détail concret.
La comparaison des artisans de la chaussure sculptés sur les stalles avec ceux qu'on peut rencontrer sur d'autres œuvres contemporaines permet de dégager des constantes dans ce type de représentations : il est vraisemblable que les artistes, sculpteurs, peintres, verriers... avaient recours à des cartons, des modèles communs, ce qui ne les a pas empêchés de faire preuve d'un certain réalisme qui fait de ces œuvres des témoignages du travail à la fin du Moyen Âge.

Bibliographie

ALEXANDRE-BIDON (Danièle), « L'iconographie des stalles : partage et transmission des modèles (enluminures, gravures...) », dans *Autour des stalles de Picardie et Normandie, tradition iconographique au Moyen Âge*, Amiens, Encrage, 2001, p. 149-166.

AMMAN (Jost), *Stände und Handwerker mit Versen von Hans Sachs*, Francfort, 1568.

CHEDOZEAU (Bernard), *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Cerf, 1998, 123 p.

Corpus Vitrearum medii aevi, t. 1, *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, CNRS, 1978, 275 p. et t. 4, *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, CNRS, 1992, 456 p.

DEREMBLE (Jean-Paul) et MANHES (Colette), *Les vitraux légendaires de Chartres : des récits en images*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988, 191 p.

DIDEROT et d'ALEMBERT, *La grande encyclopédie*, 1753.

DUPONT (Jean-Claude) et MATHIEU (Jacques), *Les métiers du cuir*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981.

DUVAL (Michel), *Les métiers du cuir dans la Bretagne médiévale, les cordonniers*, Saint-Brieuc, Les Presses bretonnes, 1955.

ESPEL (Arnaud), « L'importance des stalles dans le processus de reconstruction économique après la guerre de Cent Ans : l'exemple de Saint-Martin-aux-Bois », dans *Autour des stalles de Picardie et Normandie, tradition iconographique au Moyen Âge*, Amiens, Encrage, 2001, p. 11-20.

FAGNIEZ (Gustave), *Documents relatifs à l'histoire de l'industrie et du commerce en France*, t. I, *Depuis le Ier siècle avant J.-C. jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Paris, Alphonse Picard, 1898, t. II, *XIVe et XVe siècles*, Paris, Alphonse Picard, 1900.

FAGNIEZ (Gustave), *Études sur l'industrie et la classe industrielle à Paris au XIIIe et au XIVe siècle*, Paris, 1877 (Bibliothèque de l'École des hautes études, 33), XII-426 p.

FRANKLIN (Alfred), *Dictionnaire historique des Arts, Métiers et Professions exercés dans Paris depuis le XIIIe siècle*, Marseille, Jeanne Laffitte, réimpression s.d., 2 vol.

GARSAULT (François-Alexandre de), *L'art du cordonnier*, 1767, 51 p.

GASTON (Mgr Jean), *Grand bois gravé de saint Crépin et saint Crépinien, pour l'image d'une confrérie de cordonniers à la fin du XVe siècle*, Chalons-sur-Saône, J. Renaux, 1943, 14 p.

JUIGNET (Michel), *La chaussure, son histoire, ses légendes, son compagnonnage et ses cordonniers célèbres*, Paris, Impr. du Compagnonnage, 1977, 260 p.

LALOU (Élisabeth), « Les cordonniers metteurs en scène des Mystères de saint Crépin et saint Crépinien », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 143, janvier-juin 1985, p. 91-115.

LANGLOIS (Eustache-Hyacinthe), *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, N. Périaux, 1838, VIII-224 p.

LEMÉ-HÉBUTERNE (Kristiane), « Le costume au début du XVI^e siècle à travers les stalles de la cathédrale d'Amiens », *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, 4^e trimestre 1996, p. 313-340.

LEMÉ-HÉBUTERNE (Kristiane), « Le rôle joué par les chanoines dans la construction et l'entretien de leurs stalles : à partir de l'exemple de la cathédrale de Rouen », dans *Chapitres et cathédrales en Normandie, actes du 31^e Congrès des Sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Caen, 1997*, p. 479-490.

LEMÉ-HÉBUTERNE (Kristiane), « Sources de l'iconographie des miséricordes ou quelques problèmes d'interprétation », dans *Autour des stalles de Picardie et Normandie, tradition iconographique au Moyen Âge*, Amiens, Encrage, 2001, p. 167-182.

MÂLE (Émile), *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1969, 6^e édition.

RENOUARD (Philippe), *Les marques typographiques parisiennes des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, H. Champion, 1926, VII-381 p.

SNESFELDER (M), *Histoire de la cordonnerie*, Paris, 1846, 306 p.

VINCENT (Catherine), *Les confréries médiévales dans le royaume de France, XIII^e-XV^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1994, 259 p.

WOLFF (Philippe) et MAURO (Frédéric), « L'âge de l'artisanat (V^e-XVIII^e siècles) », dans PARIAS (Louis-Henri) (dir.), *Histoire générale du travail*, t. II, Paris, Nouvelle librairie de France, 1996.

YERNAUX (J.-B.), *Le Cordonnier moderne*, Bruxelles, éd. Bieleveld, s.d. (vers 1930).