

Un atelier pour trois cloîtres : Carennac, Cadouin et Cahors (fin XV^e siècle – début XVI^e siècle)

A workshop for three convents: Carennac, Cadouin and Cahors (end of the XVth century - beginning of the XVIth century)

Eine Werkstatt für drei Kreuzgänge: Carennac, Cadouin und Cahors (Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts)

Thomas Bohl



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/302>

DOI : 10.4000/lha.302

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2013

Pagination : 41-53

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Thomas Bohl, « Un atelier pour trois cloîtres : Carennac, Cadouin et Cahors (fin XV^e siècle – début XVI^e siècle », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lha/302> ; DOI : 10.4000/lha.302

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés à l'Association LHA

Un atelier pour trois cloîtres : Carennac, Cadouin et Cahors (fin XV^e siècle – début XVI^e siècle)

A workshop for three convents: Carennac, Cadouin and Cahors (end of the XVth century - beginning of the XVIth century)

Eine Werkstatt für drei Kreuzgänge: Carennac, Cadouin und Cahors (Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts)

Thomas Bohl

*Note 1 : Une partie de cet article s'appuie sur notre travail de recherche de Master I réalisé à l'École du Louvre (Thomas Bohl, *Le décor du cloître de l'abbaye de Cadouin*, vol. I et II, sous la direction d'Isabelle Bardiès-Fronty, Muriel Mauriac et Jean-Christophe Ton That, Mai 2010). Nous souhaitons remercier tout particulièrement nos directeurs de recherche ainsi que Barbara Sibille pour leur aide précieuse et leurs conseils.*

- 1 Lorsque l'on évoque la cathédrale de Cahors, on pense presque immédiatement à ses coupes impressionnantes ou à son portail sculpté du XII^e siècle. Son cloître, reconstruit à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle demeure quant à lui fort méconnu et peu étudié. Toutefois, son intérêt est manifeste et il permet d'aborder la question de la transformation d'un monument roman en un ensemble flamboyant. Ce phénomène est d'autant plus intéressant qu'on peut l'observer dans deux autres monuments majeurs du Sud-Ouest : le prieuré-doyenné de Carennac et l'abbaye de Cadouin, réputée alors pour sa possession du Saint-Suaire. Les cloîtres romans de ces deux édifices du XII^e siècle ont été eux aussi transformés dans la seconde moitié du XV^e siècle et au début du siècle suivant. Ce groupe forme un ensemble particulièrement cohérent dans la mesure où les travaux y ont été en partie exécutés par un même atelier de sculpteurs.

Trois chantiers importants à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle : chronologie, activité et déplacements de l'atelier Domenge-Constant

- 2 Paul Roudié est le premier à avoir mis en évidence les liens qui existent entre les sculptures du prieuré-doyenné de Carennac et celles du cloître de Cadouin². L'ensemble de Carennac se compose des sculptures du cloître et d'une cheminée monumentale qui se trouvait à l'origine dans les bâtiments monastiques, vendue le 30 avril 1881 et conservée aujourd'hui à Loc-Dieu en Aveyron³. La question de la datation du cloître du prieuré-doyenné a été éclaircie par A.-M. Pêcheur et R. Merceron, grâce à l'identification du blason de Jean Dubreuilh, doyen de 1478 à 1507, sur la cheminée de Loc-Dieu⁴. Selon toute vraisemblance, ces travaux ont dû commencer au « au début du décanat de Jean Dubreuilh⁵ », c'est-à-dire dans les années 1480, et ont consisté en une transformation radicale du cloître du XII^e siècle en un ensemble flamboyant.
- 3 À Cadouin, on a souvent interprété la reconstruction de la fin du XV^e siècle comme une véritable restauration du cloître roman⁶. En effet, les sources font état de la situation catastrophique du monastère pendant la guerre de Cent Ans. Une supplique rédigée pour Innocent VI en 1358 par Talleyrand, cardinal-évêque d'Albano, déplore l'état des bâtiments de l'abbaye, mais aussi de ses biens et de ses revenus⁷. Mais l'état de ruine que déplore l'auteur de la supplique à Innocent VI s'applique peut-être davantage à la communauté monastique de Cadouin qu'aux bâtiments eux-mêmes. Peu de documents du XIV^e siècle mentionnant l'abbaye sont conservés, mais le fait que l'on décide en 1392 de placer le Suaire dans l'église du Taur de Toulouse indique sans doute que le monastère ne devait plus compter un nombre suffisant de moines pour assurer la sécurité de sa précieuse relique⁸. On sait en effet qu'à plusieurs reprises, les Anglais tentèrent de la dérober et, en 1397, l'abbé de Cadouin ne vit plus sur place mais demeure à Toulouse auprès du Suaire⁹. Toutefois, au XV^e siècle, le cloître n'était peut-être pas totalement ruiné comme on l'a souvent affirmé, sinon pourquoi aurait-on attendu l'extrême fin du siècle pour lancer la campagne de décoration, alors que l'abbaye avait retrouvé son abbé et ses moines dès 1455¹⁰ ? Nous pensons qu'il était certainement en mauvais état, mal entretenu, mais surtout qu'il avait été laissé à l'abandon par les religieux¹¹. À l'occasion de la fondation d'un marché en 1482, une lettre patente de Louis XI ne décrit pas l'abbaye comme étant en ruine, mais affirme seulement que le village est « moult appauvri et dépeuplé¹² ». Par ailleurs, les restes du cloître roman conservés aujourd'hui nous incitent à penser que ce dernier ne se trouvait pas dans un état de dégradation avancé : de nombreux murs ont été réemployés dans le cloître gothique, ainsi que plusieurs colonnes. Cela peut nous conduire à envisager différemment les raisons de la reconstruction du cloître. Il nous semble que cette dernière est peut-être plus probablement liée à l'action de Charles VIII et surtout d'Anne de Bretagne, qu'à une réelle nécessité matérielle. L'abbé Pierre VI de Gaing, commanditaire des travaux, a sans doute souhaité marquer symboliquement la renaissance du monastère dans la seconde moitié du XV^e siècle, qui a reconquis son Suaire, retrouvé ses moines, ses pèlerins et qui s'est attiré les faveurs royales dès le règne de Louis XI, le roi concédant en 1482 une donation annuelle de 4000 livres tournois au monastère en raison de la dévotion particulière qu'il manifestait envers le Suaire, qu'il avait fait porter jusqu'à Poitiers à l'occasion d'un séjour dans la ville¹³.

- 4 Plusieurs dates ont été avancées pour le début des travaux, notamment celles de 1456, 1468, et 1482. Cette dernière, qui correspond à la donation de 4000 livres a pu sembler être la plus probante. Toutefois la lettre du roi ne mentionne pas les travaux, et précise que cette somme doit être utilisée uniquement pour célébrer des messes perpétuelles pour le salut du souverain. En outre, le style des sculptures indique une date postérieure à celle du chantier de Carennac, alors à peine commencé. D'autres indices permettent de préciser la chronologie et de repousser la date de la réalisation du décor sculpté, comme l'avait déjà suggéré Jacques Gardelles¹⁴. En effet, dans les galeries nord et est on peut observer la présence des armes de Pierre VI de Gaing, abbé de 1475 à 1504. En outre, les armes de France, entourées du collier de l'ordre de Saint-Michel créé en 1469 par Louis XI, figurent sur plusieurs portes, aux côtés de celles d'Anne de Bretagne, qui a épousé successivement Charles VIII, en 1491, et Louis XII, en 1499. Mais c'est en tant qu'épouse de Charles VIII qu'Anne de Bretagne est mentionnée dans *l'Histoire du St Suaire...*, une œuvre composée en 1644 à partir des archives de l'abbaye, qui précise que la reine se rendit au monastère et qu'elle offrit un « grand drap d'or de haut prix », décoré « des armes de Bretagne »¹⁵. On peut donc supposer qu'à l'occasion de sa venue à Cadouin, entre 1491 et 1498, date de la mort de Charles VIII, la reine de France a pu soutenir financièrement la réalisation du nouveau décor du cloître. Enfin, une représentation de la *Nef des fous* dans la galerie orientale peut fournir un dernier indice dans la datation, puisque l'œuvre de Sebastian Brandt n'a paru en latin et en français qu'à partir de 1497.
- 5 Plusieurs auteurs¹⁶ ont identifié, avec prudence au début, puis de manière plus assurée, l'atelier actif à Cadouin et Carennac avec l'atelier de deux sculpteurs mentionnés dans un contrat de 1494¹⁷, passé entre Guillaume d'Aitz, prieur de l'église Saint-Martin de Bergerac, et « Maistre Domenge, noble, et Anthoine Constant, son gendre », pour la réalisation d'un « sépulchre ». Ces deux sculpteurs sont dits originaires de Brive-la-Gaillarde, ce qui pourrait expliquer de manière satisfaisante les fortes influences de la sculpture du bas-limousin que l'on peut trouver dans les sculptures de Cadouin et Carennac¹⁸. En outre, il est précisé que le commanditaire a exigé que soient représentées ses propres armes, mais aussi « les armes du roi », qui se trouve être Charles VIII. Elsa Karsallah a souligné le fait que la présence des armes royales sur ce sépulchre est énigmatique dans la mesure où « il n'existe pas de preuves impliquant financièrement Charles VIII dans [cette commande] »¹⁹. Toutefois, cette absence ne saurait exclure l'hypothèse d'une commande liée à l'entourage royal, voire au couple royal lui-même. Or les armes royales sont également présentes à Cadouin, et apparaissaient donc dans deux manifestations importantes de la sculpture périgourdine des années 1490. On sait qu'Anne de Bretagne s'est rendue à Cadouin pendant le règne de Charles VIII, et le contrat de Bergerac datant de 1494, il convient peut-être de supposer l'existence d'un voyage royal en Périgord autour de cette date. Ce contrat apparaît comme un indice de la présence en 1494 d'un atelier de sculpteurs probablement itinérants à Bergerac, à seulement une trentaine de kilomètres de Cadouin. Cette proximité géographique n'est sans doute pas le fruit du hasard, et pourrait confirmer notre hypothèse de datation des travaux réalisés dans les galeries nord et est du cloître à Cadouin dans les années 1490. Enfin, on conserve aujourd'hui une sculpture lacunaire dans l'ancienne salle capitulaire que l'on peine à replacer dans le programme iconographique du cloître, mais dont les caractères stylistiques permettent de l'attribuer avec certitude au même atelier. Il s'agit de plusieurs fragments d'un Saint-Sépulchre, dont on ne sait pas s'il a été achevé et dont on ignore la destination originelle. Cette œuvre constitue en tout cas un autre point de

contact avec le contrat de 1494 qui mentionne la réalisation d'une œuvre au sujet similaire pour une église de Bergerac.

- 6 Le chantier de Cadouin fut toutefois laissé inachevé par l'atelier au début du XVI^e siècle, avant d'être terminé par d'autres artistes. Cet inachèvement coïncide peut-être avec la mort de Pierre VI de Gaing en 1504 et avec la commande reçue par les sculpteurs d'un nouveau chantier de première importance : le décor du cloître de la cathédrale de Cahors. La question de la datation de cet ensemble, lui aussi laissé inachevé par l'atelier Domenge-Constant, est relativement complexe. En effet, plusieurs dates ont été avancées. Mireille Bénéjean-Lère fait débiter les travaux de restauration du cloître de Cahors en 1493 et propose comme date limite de l'activité de l'atelier Domenge-Constant celle de 1509, qui marque la fin de l'épiscopat d'Antoine de Luzech, dont les armes figurent sur la porte de l'angle nord-ouest²⁰. Par ailleurs, elle signale la présence des armes de Guillaume d'Oriolle, vicaire général de 1497 à 1502, sur la porte de la chapelle Saint-Gausbert dans la galerie orientale, et attribue de ce fait une partie des sculptures de cette galerie à la première campagne de travaux. Toutefois, la forme et le décor de cette porte présentent à notre avis des caractéristiques stylistiques différentes de celles de l'atelier actif dans la galerie nord. La plaque ornée des armes de Guillaume d'Oriolles semble avoir été placée dans le tympan à une date plus tardive, tant elle s'intègre mal dans cet espace, son dessin en plein cintre contrastant maladroitement avec la brisure de l'arc du tympan. Nous pensons que seules les sculptures de la galerie nord, où figurent les armes d'Antoine de Luzech, et du tiers de la galerie ouest peuvent être attribuées à l'atelier Domenge-Constant ; elles doivent donc être datées des années 1502-1509 qui correspondent à l'épiscopat de ce prélat. On peut ainsi émettre l'hypothèse que l'atelier n'a pas achevé les travaux entrepris à Cadouin car il a reçu la commande du cloître de Cahors dès les premières années de l'épiscopat d'Antoine de Luzech, et que pour une raison inconnue (la mort de l'évêque en 1509 ?), il n'a pas terminé non plus ce chantier.
- 7 Enfin nous avons proposé d'attribuer à ce même atelier la décoration en 1504 de l'église Notre-Dame-de l'Île de Luzech²¹, un chantier modeste dont l'initiative revient à Antoine de Luzech, originaire de cette ville, et qui a pu être réalisé alors que l'atelier était actif à Cahors. D'autres œuvres ont parfois été rattachées à l'activité de cet atelier : une *Mise au tombeau* découverte à Coyroux²², une *Notre Dame de Pitié* conservée à Aubazine²³, une autre conservée à Lanteuil²⁴. Ces questions mériteraient d'être approfondies mais, en l'état actuel, il semble difficile de se prononcer sur ces attributions. Si certaines d'entre elles restent en suspens, on peut toutefois s'attacher à comprendre comment cet atelier itinérant, originaire de Brive-la-Gaillarde s'est illustré dans la transformation de trois cloîtres romans en trois ensembles ornés de sculptures d'une grande vivacité entre les années 1480 et les premières années du XVI^e siècle.s

Carennac, Cadouin et Cahors : un répertoire de modèles commun ?

- 8 Si les ensembles de Carennac, Cadouin et Cahors constituent les trois chantiers principaux qui jalonnent la carrière de cet atelier, et permettent d'observer l'évolution du style de ce dernier, ils sont également l'occasion de comprendre comment les artistes ont mis au point le décor de ces trois cloîtres. Chacun de ces ensembles possède une organisation interne et un programme iconographique spécifiques. Toutefois, on a souvent noté le fait que certaines scènes apparaissent à la fois à Carennac et à Cadouin, à

Cadouin et à Cahors, quand d'autres sont communes aux trois édifices. Nous pensons que ces similitudes peuvent permettre de supposer l'existence d'un carnet de modèles dans lequel les membres de l'atelier ont probablement compilé un certain nombre de thèmes utilisés dans les divers chantiers qu'ils devaient réaliser²⁵. Ainsi, retrouve-t-on dans les trois cloîtres une image difficile d'interprétation, que l'on a parfois identifiée avec une scène de confession.

Scène de confession (?), galerie cloître du prieuré-doyenné de Carennac



c. 1480-1490
Cl. Henri Gaud

Scène de confession (?), galerie nord du cloître de l'abbaye de Cadouin



c. 1490-1500

Cl. Thomas Bohl

Scène de confession (?), galerie nord du cloître de la cathédrale de Cahors



Début du XVI^e siècle.

Cl. Thomas Bohl

- 9 On y voit un moine poser la main sur le front d'un autre personnage, un moine ou un laïc. Si le traitement est à chaque fois différent, la structure de la scène est identique dans les trois sculptures, en particulier à Cadouin et à Cahors. De même, l'histoire du pauvre Lazare et du mauvais riche apparaît à la fois sur la cheminée de Carennac et sur deux colonnes engagées de la galerie orientale du cloître de Cadouin. L'attitude des différents protagonistes et leurs vêtements sont proches dans les deux œuvres et l'artiste, à partir d'un même modèle, a su proposer deux œuvres s'adaptant à des contraintes architecturales différentes : il représente les-épisodes de l'histoire en frise sur le linteau de la cheminée dans un cas, alors qu'il utilise deux colonnes pour décomposer le récit dans l'autre. À Cahors, de nombreux sujets sont semblables à ceux traités à Cadouin : lion gardien de porte, Samson et le Lion, Samson et Dalila, et peut-être encore d'autres que l'état fragmentaire des deux cloîtres ne permet plus d'apprécier. En effet nombre de sculptures ont disparu dans les trois cloître, notamment des clés de voûtes et des sculptures en ronde-bosse, tandis que d'autres ont subi des détériorations importantes au cours des siècles.
- 10 Il nous semble qu'une sculpture lacunaire de la galerie nord du cloître de Cahors, imitant l'aspect d'une tour crénelée peut retrouver son sens si on la compare à une composition qui apparaît à Cadouin.

Le *Lai de Virgile*



Galerie est du cloître de l'abbaye de Cadouin.
Cl. Thomas Bohl.

Le Lai de Virgile



Galerie nord du cloître de la cathédrale de Cahors, début du XVI^e siècle
Cl. Thomas Bohl

- 11 Dans la partie supérieure droite, on peut observer les vestiges d'un personnage féminin sculpté, dont le corps s'échappe d'une fenêtre, tandis qu'à la base de la tour, un démon velu prend place dans une petite ouverture. À Cadouin, on retrouve ces mêmes éléments organisés selon une composition analogue sur une colonne un peu mieux conservée, mais elle aussi lacunaire, sur laquelle on peut noter la présence, au centre, d'une nacelle suspendue depuis une fenêtre.
- 12 Ces différents éléments formaient à l'origine une représentation du *Lai de Virgile*, un texte moralisant racontant comment le poète antique a été ridiculisé après avoir succombé aux charmes d'une Romaine, se retrouvant piégé par cette dernière dans la nacelle qui le conduisait jusqu'à l'objet de ses passions²⁶. On doit alors noter la précision avec laquelle les artistes ont reproduit cette scène à Cahors, en particulier le détail de la jeune femme sortant de sa fenêtre, qui conforte l'hypothèse d'un répertoire de modèles graphiques propres à cet atelier.
- 13 D'autres similitudes sont plus difficiles à interpréter, comme la présence dans la galerie sud du cloître de Cadouin et dans la galerie est du cloître de Cahors d'une représentation d'un trifrons, un être à trois têtes et deux paires d'yeux²⁷.

Trifrons



Galerie sud du cloître de l'abbaye de Cadouin, début du XVI^e siècle.
Cl. Thomas Bohl

Trifrons



Galerie est du cloître de la cathédrale de Cahors, premier quart du XVI^e siècle.
Cl. Thomas Bohl

- 14 Les sculptures de cette galerie du cloître de Cadouin ont probablement été exécutées par d'autres artistes que celles des galeries nord et est²⁸, peut-être issus de l'atelier Domenge-

Constant. Quant à celles de la galerie est du cloître de Cahors, elles ont été exécutées par un autre atelier, qui a pris le relais du chantier à la suite du notre. Comment expliquer alors la présence de ce même sujet, qui plus est extrêmement rare dans la sculpture périgourdine et quercinoise du XV^e siècle. Il est probable que les artistes de la galerie sud de Cadouin aient travaillé d'après des modèles fournis par l'atelier Domenge-Constant, dans la mesure où nombre de sculptures présentent des modes d'expression formels proches de ceux de l'atelier principal. Le maître avait-il fourni des dessins des sculptures au commanditaire au moment de la signature du contrat, dessins que des élèves auraient pu réutiliser après son départ ? A-t-il cédé directement à ses élèves certains de ses modèles, ou bien les a-t-il laissés copier ? Rien ne permet aujourd'hui de le déterminer. On peut signaler que deux antiphonaires enluminés à au début du XVI^e siècle à Cadouin (mss. 166 et 167 des Archives départementales de la Dordogne²⁹) pourraient constituer une traduction graphique de l'art de l'atelier Domenge-Constant, et un témoignage de son rayonnement à Cadouin au début du XVI^e siècle³⁰. Le mode de représentation des figures est proche de celui des sculptures, l'artiste ne représentant que des visages isolés, aux traits grimaçants, la bouche grande ouverte, à la manière de certains visages qui ornent les consoles du cloître de l'abbaye. Sans y voir forcément l'écho d'un éventuel carnet de modèles – l'artiste a bien pu s'inspirer librement de certaines sculptures du cloître – on peut noter le fait que ces manuscrits viennent souligner les liens complexes qui existent alors entre sculpture et arts graphiques.

Détail d'une console de la galerie sud du cloître de l'abbaye de Cadouin



Début du XVI^e siècle.

Cl. Thomas Bohl.

Détail d'un antiphonaire de Cadouin.



Début du XVI^e siècle. Périgueux, Archives départementales de la Dordogne, ms. 167, fol. 169.
Cl. Thomas Bohl

- 15 De même, du point de vue du style, il semble difficile de rattacher les sculptures des galeries est, sud et celles des deux tiers de la galerie ouest du cloître de Cahors à l'activité de l'atelier Domenge-Constant. Les reliefs sont beaucoup plus plats, les traits plus fins et plus incisifs. Toutefois, il ne faut sans doute pas exclure le fait que le trifrons de la galerie est procède peut-être d'un modèle mis au point par l'atelier Domenge-Constant, déjà employé à Cadouin. Difficile cependant d'expliquer comment les sculpteurs qui ont succédé à l'atelier ont eu connaissance de ce modèle. La copie, la circulation des répertoires graphiques, l'exigence du commanditaire peuvent fournir autant d'explications plausibles à l'occurrence de cette sculpture. Dans tous les cas, cette œuvre témoigne du rayonnement de l'art de l'atelier Domenge-Constant et de ses modes d'expression chez d'autres sculpteurs actifs au début du XVI^e siècle.
- 16 Enfin, les similitudes que l'on a pu observer entre les trois cloîtres posent également la question du rôle des sculpteurs dans l'élaboration du programme iconographique de tels ensembles. Si ce dernier suit une organisation complexe à Cadouin, probablement due à la réflexion de Pierre VI de Gaing, on ne peut douter du fait que les sculpteurs ont certainement dû participer au choix de certaines scènes, et ont peut-être même proposé à l'abbé de sculpter telle ou telle représentation qu'ils avaient déjà représentée à Carennac ou ailleurs, à partir de leur carnet de modèles. De même à Cahors, on peut penser qu'un prélat aussi important que l'évêque Antoine de Luzech a probablement élaboré un programme iconographique complexe, sans doute en collaboration étroite avec les sculpteurs qui avaient alors considérablement enrichi leur répertoire lors du chantier de Cadouin. Une étude plus attentive des autres productions de cet atelier – des attributions

restent à éclaircir ou à découvrir — permettra certainement de mieux comprendre l'importance que revêtait le répertoire de modèles, non seulement dans la pratique artistique à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, mais également dans les choix iconographiques et dans les relations qui existaient alors entre artistes et commanditaires.

NOTES

2. Paul Roudié, « L'activité d'un atelier de sculpture dans les vallées de la Dordogne et du Lot : Carennac, Cadouin, Cahors (XV^e-XVI^e siècles) », *Fédération historique du Sud Ouest, actes du XI^e Congrès d'études régionales, Bergerac, 10 et 11 mai 1958, la Dordogne et sa région*, Bordeaux, 1959, p. 154-161.
3. Henry de Warren, « La cheminée monumentale de l'ancien prieuré de Carennac », *Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, Cahors, 1999, vol. 120, n° 3, p. 175-191.
4. Anne-Marie Pêcheur, « Le prieuré-doyenné de Carennac », *Congrès archéologique de France. 147^e session, 1989, Quercy*, Paris, 1993, p. 182-185.
5. *Ibid.*
6. Jean Sigala, *Cadouin en Périgord*, Paris, 2003, (Rééd.), p. 77-83 ; Thierry Baritaud, « Les travaux de restauration du service des monuments historiques au cloître de Cadouin », *Colloque des amis de Cadouin*, Le Buisson-de-Cadouin, 2004, p. 70-74.
7. « Supplique à Innocent VI », n° 29, fol. 292b ad anno 1359, septembre, 30, cité dans Henri Denifle, *La Guerre de Cent ans et la désolation des églises, monastères et hôpitaux en France*, Paris, 1899, p. 79.
8. S. a., *Histoire du St Suaire et du sacré bandeau de Jésus-Christ... transportés de l'Orient dans l'abbaye de Cadouin de l'ordre de Cîteaux, au diocèse de Sarlat... Mise en lumière par le soin des prieur et religieux réformés de ladite abbaye*, Paris, J. Bessin, 1644, p. 60-61.
9. *Histoire du St Suaire...*, *op. cit.*, 1644, p. 61.
10. Sigala, *op. cit.*, 2003, p. 83-84
11. Sigala, *op. cit.*, 2003, p. 80.
12. « Le lieu de Cadouin est situé en pays bon et fertile, mais à l'occasion des guerres et divisions qui par longtemps ont eu cours dans nostre royaume, icelui lieu est moult appauvri et dépeuplé » cité dans Brigitte et Gilles Delluc, Jacques Lagrange, Jean Secret, *Cadouin : une aventure cistercienne en Périgord*, Nouv. éd. revue et augm., Le Bugue, 1990 p. 48.
13. L'acte de donation de 4000 livres est publié par Célestin Douais, « Charte de Louis XI en faveur de Cadouin. 1482 », *Annales du Midi*, Toulouse, 1896, p. 205-228. Sur les rapports entre Louis XI et l'abbaye de Cadouin, cf. Sigala, *op. cit.* 2003, p. 86-89
14. Jacques Gardelles, « L'abbaye de Cadouin en Périgord », *Congrès archéologique de France, 137^e session 1979, Périgord Noir*, Paris, 1982, p. 145-178.
15. *Histoire du St Suaire...*, *op. cit.*, 1644, p. 50.
16. Roudié, *op. cit.* 1959, p. 160 ; Anne-Marie Pêcheur, *Carennac en Quercy*, Toulouse, 1988, p. 64-66 ; Mireille Bénédjam-Lère, « La Cathédrale Saint-Étienne de Cahors », *Congrès archéologique de France, 147^e session, 1989, Quercy*, Paris, 1993, p. 63.
17. Élie de Biran, « Notes et documents inédits relatifs à Bergerac », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, Périgueux, 1880, p. 468-469.

18. Roudié, *op. cit.* 1959, p. 160.
19. Elsa Karsallah « Mises au tombeau du Christ réalisées pour les dignitaires religieux », dans *L'Artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècles)*, Fabienne Joubert (dir.), Paris, 2006, p. 284.
20. Bénéjam-Lère, *op. cit.*, 1993, p. 60.
21. Sur la chapelle Notre Dame de l'île, cf. H. Péliissié, *De la Barbacane au Pont du Diable, guide illustré du touriste et de l'archéologue à Luzech*, Cahors, 1967 (Rééd.)1967, p. 58-65.
22. Pêcheur, *op. cit.*, 1988, p. 64-67.
23. *Ibid.*
24. Jacques Baudoin, *Sculpture flamboyante en Limousin, Guyenne, Quercy*, Saint-Just-près-Brioude, 2009, p. 263.
25. Un phénomène similaire a été mis en évidence par Neil Stratford à des dates plus anciennes, notamment au XII^e siècle. Cf. Neil Stratford, « Le portail roman de Neuilly-en-Donjon », *Congrès archéologique de France, 146^e session, Bourbonnais*, 1988, p. 311-338.
26. Baron de Guilhermy, « Iconographie des fabliaux. Aristote et Virgile », *Annales archéologiques*, 1847, t. 6, p. 144-157. Pour un point récent sur cette sculpture, voir Bohl, *op. cit.*, 2010, vol I, p. 39-40 et 65-66 et vol. II, p. 120-124.
27. Sur le trifrons de Cadouin, cf. Bohl, *op. cit.*, 2010, vol. II, p. 158-160.
28. Bohl, *op. cit.*, 2010, vol. I, p. 58-59.
29. Solange Corbin, « Le fonds manuscrit de Cadouin », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. Supplément au tome LXXXI, janvier-mars 1954*, Périgueux, 1954, p. 18-20.
30. Bohl, *op. cit.*, 2010, vol. I, p. 59-60.

RÉSUMÉS

À la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, un atelier de sculpteurs itinérants a été particulièrement actif dans le Sud-Ouest de la France, notamment sur les chantiers de Carennac, Cadouin et Cahors, où les cloîtres romans des abbayes et de la cathédrale ont été dotés d'un nouveau décor. Cet atelier peut vraisemblablement être identifié avec celui de « Maître Domenge » et d'« Anthoine Constant, son gendre », mentionnés à Bergerac en 1494. Les trois ensembles sculptés (Carennac, Cadouin et Cahors) présentent un décor sculpté proche, et certaines scènes sont reproduites presque à l'identique dans les trois cloîtres. Ces similitudes posent la question de l'utilisation de mêmes modèles par l'atelier Domenge-Constant, mais également celle de la diffusion de ces modèles auprès d'autres sculpteurs qui semblent avoir emprunté certains thèmes à leur répertoire. Enfin, la récurrence de plusieurs thèmes d'un chantier à l'autre invite à s'interroger sur le rôle joué par les sculpteurs dans la mise au point du programme iconographique de ces ensembles.

At the end of the XVth century and at the beginning of the XVIth century, a workshop of itinerant sculptors was particularly active in the Southwest of France, in particular in the places of Carennac, Cadouin and Cahors, where the Romanic convents of abbey churches and cathedral were endowed with a new decoration. This workshop can be most probably identified with that of "Maître Domenge" and of "Anthoine Constant, son gendre", both mentioned in Bergerac in 1494. The Three sculptured sets (Carennac, Cadouin and Cahors) have a similar decoration, and certain scenes are reproduced very precisely in the three convents. These similarities question

the use of the same models by the Domenge-Constant workshop, and also the spread of these models, used by other sculptors who seem to have borrowed many themes from their repertoire. Finally, the recurrence of several themes among different buildings invites to wonder about the role played by the sculptors in the drafting of the iconographic programs.

Am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ist eine reisende Bildhauerwerkstatt im Südwesten Frankreichs äußerst aktiv gewesen, insbesondere bei den Bauvorhaben der Abteien von Carennac und Cadouin sowie der Kathedrale von Cahors, bei denen die romanischen Kreuzgänge jeweils mit einem neuen Dekor versehen wurden. Diese Bildhauerwerkstatt lässt sich vermutlich als jene des „Maistre Domenge“ sowie des „Antoine Constant, seines Schwiegersohns“ identifizieren, die 1494 in Bergerac Erwähnung finden. Die drei skulptierten Ensembles von Carennac, Cadouin und Cahors weisen sehr ähnliches bildhauerisches Dekor auf, wobei einige Szenen in allen drei Kreuzgängen fast identisch wiedergegeben sind. Diese Ähnlichkeit wirft die Frage nach der Verwendung identischer Vorbilder durch die Werkstatt Domenge-Constant auf, sowie jene nach der Verbreitung ebendieser Muster bei anderen Bildhauern, die ihrerseits einige der Themen in ihr Repertoire übernommen zu haben scheinen. Schließlich muss angesichts der Wiederkehr mehrerer Themen an allen drei Bauten auch danach gefragt werden, welche Rolle die Bildhauer selbst beim Entwurf des Bildprogramms der Ensembles gespielt haben.

AUTEUR

THOMAS BOHL

Thomas Bohl, né en 1988, a suivi une formation en histoire à l'université Paris-IV la Sorbonne et en histoire de l'art à l'École du Louvre. Il a réalisé un mémoire de Master I à l'École du Louvre sur *Le décor du cloître de l'abbaye de Cadouin*, sous la direction d'Isabelle Bardiès-Fronty, Jean-Christophe Ton That et Muriel Mauriac, et s'intéresse également à l'histoire de la peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles et à la question de la circulation des modèles. Il a ainsi soutenu un mémoire de Master II à l'École du Louvre : *Giovanni di Paolo (1398-1482) et les modèles artistiques des XIV^e et XV^e siècles*, sous la direction de Michel Laclotte. Il est conservateur-stagiaire à l'Institut national du patrimoine (spécialité musées) depuis janvier 2013.