

L'affirmation du métier de sculpteur à Amiens dans la première moitié du XVI^e siècle¹⁰

Stéphanie DAUSSY,

*Docteur en Histoire de l'Art,
Université Charles-de-Gaulle-Lille3*

La définition du métier de sculpteur à l'orée du XVI^e siècle n'est pas fixée dans un état donné, géographiquement et chronologiquement immuable. Or, cerner les contours de la profession – juridiquement, structurellement, socialement et matériellement – est le corollaire d'une compréhension plus stricte de la production d'un centre choisi.

A Amiens, la période du dernier quart du XV^e siècle et de la première moitié du siècle suivant est justement le cadre de la détermination progressive de la fonction de sculpteur, dont le métier se protège peu à peu de la concurrence d'autres artisans polyvalents. Les aptitudes diversifiées de certains professionnels entraînent cependant une mise en place différée dans la pratique.

Au terme du second quart du XVI^e siècle, le constat de ce protectionnisme est ambivalent dans le cas des sculpteurs : ces derniers ont bénéficié d'un régime qui assurait à la majorité d'entre eux, peu nombreux et recrutés dans un cercle restreint, le quasi-monopole du marché. Mais il impliquait également une continuité des styles et, à terme, une « fossilisation des formes » et un affaiblissement du métier. Pour autant, les sculpteurs amiénois ont bénéficié de conditions qui ont été favorables à l'exercice de leur métier, à leur assise et à une transmission générationnelle.

L'ensemble des écrits sur le métier de sculpteur et sur le régime politique et social à Amiens au Moyen Age – en particulier ceux de Durand et Maugis ainsi que plusieurs travaux de recherches récents – témoignent de la difficulté à cerner un milieu artistique aux contours flous.

La confrérie des sculpteurs, dont les statuts sont promulgués en 1491, réunissait également peintres, brodeurs, verriers et enlumineurs. Elle fonctionnait sur le système de collège funéraire (assistance morale et matérielle lors des funérailles) et d'obligations religieuses (messes, cierges et processions) auxquels s'ajoutait une assistance aux honneurs (en particulier les noces et baptêmes). Elle avait également une activité politique avec des gestions financières, des assemblées et l'élection des maîtres du cierge, le plus souvent deux, qui jouaient un rôle essentiel dans l'établissement des statuts, présentaient à l'échevinage les requêtes des confrères, soutenaient des procès en leur nom ou imposaient des cotisations ; la confrérie était placée sous la protection de saint Luc, honoré en la chapelle Saint-Quentin près de l'église Saint-Martin-au-Bourg.

Le 5 décembre 1491, le métier de sculpteur fut encadré par une législation qui règlementait la formation, la réception à la maîtrise et l'exercice qui devait se faire hors de tout cumul de fonctions. Ces statuts, comptant sept articles, étaient peu prolixes. Le temps d'apprentissage était fixé à trois ans et les frais de bienvenue étaient établis à 8 sous. Les apprentis avaient interdiction de quitter leur maître ou d'exercer avant la fin réglementaire de l'apprentissage. Le temps d'exercice gratuit du métier pour les ouvriers forains chez les maîtres locaux ne pouvait excéder huit jours au-delà desquels ils étaient tenus de payer 2 sous de droits d'entrée. Au terme d'un mois, leur redevance s'élevait ensuite à quatre sous mensuels dus à la confrérie. Les apprentis en fin de formation devaient, pour exercer leur profession, régler 4 livres de droits d'entrée et réaliser un chef d'œuvre recevable. Les maîtres devenaient contribuables. Leurs fils

¹⁰ Publié dans *La sculpture française du XVI^e siècle, études et recherches*, dir. M. Boudon-Machuel, INHA, Paris, Le bec en l'air, 2011, p. 46-55.

voulant exercer le métier devaient également fournir un chef d'œuvre mais ne réglèrent que 40 sous de droits d'entrée.

Comparativement, les statuts abbevillois, un peu plus tardifs (3 février 1509), étaient plus fournis. Sur vingt-neuf articles, seize concernaient spécifiquement les sculpteurs. La distinction essentielle résidait dans la notification et l'imposition de la qualité des ouvrages exécutés, des matériaux travaillés et la qualité d'exécution des maçonneries de retables. De surcroît, un contrôle de qualité des œuvres sculptées en pierre devait être effectué par le maître maçon de la ville alors que celles en bois devaient être contrôlées par son homologue maître charpentier. Ainsi définis, les statuts du métier garantissaient la qualité d'apprentissage et la qualité d'exécution des commandes. Il est probable que la qualité du travail amiénois ait été aussi strictement contrôlée, en dépit du manque de précision de la réglementation. Les délibérations échevinales le laissent envisager.

Les textes ici évoqués concernent les seuls *tailleurs d'images*. Le terme sculpteur est absent des écrits médiévaux, tant amiénois qu'abbevillois et la définition du métier est, du reste, complexe. La dénomination d'*imagier* (*ymagier*, *ymageurs*, *imaginier*), répandue par ailleurs et englobant à la fois les métiers de sculpteur et de peintre, ne se rencontre pas davantage dans les sources amiénoises de la période étudiée. Pour autant, l'exercice simultané des deux fonctions combinées est attestée avant l'établissement des statuts de 1491 qui imposent une division stricte des compétences. Nous connaissons quatre peintres qui effectivement ont été employés comme sculpteurs : Adam de France (1399-1422), Hacquin et Lavis (1456), Michel Luitfort (1445-1464) et Jean Marmion (1426, † avant 1458). Mais quoi qu'il en fût de l'existence effective d'*imagiers* amiénois antérieurement à la réglementation, la première moitié du XVI^e siècle ne laisse pas entrevoir l'activité couplée de peintre et de sculpteur et le clivage des fonctions paraît bien avoir eu cours.

La rupture a pu, néanmoins, être progressive. Dans les années 1500 effectivement, le style graphique de la première clôture sud du chœur de la cathédrale évoque les œuvres peintes et enluminées de la même période. A la simplification géométrique des formes s'ajoutent des draperies plates, aux plis rectilignes et aigus qui sont communes aux sculptures de la première clôture sud du chœur de la cathédrale, à plusieurs autres contemporaines, et aux enluminures et peintures de la même époque, ici les exemples de Martainneville et du Musée du Moyen Age. Les plis régulièrement disposés, serrés et fins des draperies du *Baptême du Christ* se retrouvent, par exemple, chez la *Sainte Madeleine* du retable de Saint-Riquier, alors que les plis plus ronds et tubulaires renvoient au *Sacres de David et Louis XII* du Puy de 1502. Les drapés se cassent sèchement, à angles droits et forment des becs saillants par exemple chez la jeune femme assise lors de la *Prédication de saint Firmin* et chez *l'Ange de l'Annonciation* du musée de Picardie.

En outre, des ressemblances typologiques sont évidentes entre œuvres peintes et sculptées des années 1500. Les têtes non restaurées de femmes, toujours en clôture sud du chœur, ou celles de la Sainte ou de la Vierge au croissant de lune du Trésor, montrent un ovale régulier, des petits yeux légèrement gonflés sous de fins sourcils arqués, des fronts hauts, bombés, largement dégagés, des nez pointus et des petites bouches charnues sur des mentons ronds que nous retrouvons chez les Sibylles de la cathédrale, dans le retable d'Ochancourt ou les enluminures du Maître d'Antoine Clabault.

Il en va de même pour les figures masculines à fronts courts, arcades sourcilières proéminentes, pommettes osseuses, nez larges et disgracieux, par exemple dans *l'Entrée du Christ à Amiens* et dans la *Crucifixion* d'un petit missel à usage d'Amiens (manuscrit 163). Tout ceci s'accompagne d'une gestuelle raide et systématique, instantanée, réduite à des signes univoques, caractéristique de la production du Maître d'Antoine Clabault, parfois reproduite à l'identique d'un support à un autre, comme issue de mêmes modèles, dont témoignent les exemples du prophète du manuscrit de l'Arsenal et maints personnages du manuscrit Lescalopier 20A de la Bibliothèque municipale. Les postures irréalistes, les gestes de pantomimes, les volumes simples et géométrisés des corps, aux articulations inexistantes et membres fins et allongés des personnages sculptés renvoient aussi aux panneaux peints, tels le *retable de la Vierge* du Musée de Picardie et de la fondation Barnes, les panneaux du retable de Saint-Riquier ou du retable de Thuyson-les-Abbeville. L'ensemble compose un vocabulaire formel particulièrement représentatif de la période et toutes ces accointances parlent en faveur d'une étroite proximité entre les

deux métiers de peintre et sculpteur, soit que ceux-ci aient été encore exercés concurremment, soit que la formation ait été commune. La frontière entre peintre et *tailleurs d'images* était donc floue à cette date.

Les sculpteurs entretenaient également des relations étroites avec les menuisiers, anciennement nommés à Amiens *huchers* (*hussiers*, *huchiers* ou *hugiers*). Chacun avait des statuts qui lui étaient propres, mais le métier des uns empiétait sur celui des autres lorsqu'il s'agissait de la taille d'images, qui relevait de la compétence de chacun et était donc source de conflits. L'absence de tout chapitre sur le sujet dans les nouveaux statuts des *tailleurs d'images* amiénois, au contraire d'Abbeville, engendra une situation qui nécessita d'être clarifiée. Les *huchiers* étaient des artisans du bois qui, aux XV^e et XVI^e siècles, fabriquaient des meubles et toute menuiserie du bâtiment (planchers, huisseries), depuis l'équarrissage du bois jusqu'à sa mise en place et sa sculpture. Seuls les plus habiles d'entre eux, peu nombreux, étaient aptes à la sculpture mais la frontière était dans ce cas imprécise entre leur activité et celle des *tailleurs d'images* œuvrant à la fois la pierre et le bois.

L'inventaire après décès d'Antoine Flan (1532 - † 1559), *entailleleur* de la première moitié du XVI^e siècle, prouve par son outillage (vilebrequins, scies, varlets et cognées) et la présence de plusieurs statues de bois inachevées dans l'atelier, la diversité des tâches d'un homme de sa profession. D'autres cas sont significatifs de la convergence de savoir-faire. Des *huchiers* passèrent la maîtrise d'*entailleleur* : Maurice Hac (1531-1548), dans un premier temps maçon, puis en 1532 comme *huchier*, fut ensuite *entailleleur*, de 1535 jusqu'à son décès. Jean du Mazis (1521-1546), menuisier, s'entremet en tant que sculpteur avant d'être en définitive reçu à la maîtrise de ce second métier. Les Marchant, à l'origine de tout une dynastie amiénoise de menuisiers, semblent avoir compté un prénommé Bernard, cité en 1476 comme tailleur d'images.

De fait, en 1535, un désaccord intervint justement entre Jean du Mazis et les égards des métiers de peintres, sculpteurs et verriers amiénois. Cette querelle témoigne d'une situation trouble, le cadre d'intervention de chacun nécessitant d'être fixé légalement. Il est, en l'occurrence, reproché à Jean du Mazis d'œuvrer en tant que *tailleur d'images*. Bien qu'aucune règle ne soit spécifiée en la matière dans la législation de 1491, il est malgré tout interdit au *huchier* de s'entremettre de cette fonction sous peine d'amende. Ce malgré la protestation de Jean qui espérait « pouvoyr abtenir que lesdits maistres feront apparoir le brief, status ou ordonnance par lesquelz il fut prohibé et deffendu de faire toute taille soit d'imaige ou autre chose, ainsi que ledit deffendeur a acostumé faire, et qu'il s'en fait et use en la ville de Paris [...] ». L'homme dut, plus tard, se faire inscrire comme apprenti *entailleleur* puisque c'est ainsi qu'il est qualifié lors de l'acquisition d'une maison en 1540. Six ans plus tard, il fut reçu à la maîtrise du métier.

Peu après, la situation conflictuelle entre les deux métiers aboutit à un procès qui, le 22 décembre 1539, opposa plusieurs maîtres de la confrérie Saint-Luc et Etienne Couvrechief (1530-1553), *huchier* qui exécutait des sculptures. A l'issue des délibérations, les activités d'*entailleleur* et *huchier* furent strictement définies.

Les *huchiers* prétendaient qu'il leur appartenait de : « faire et tailler es ouvrages de leur dit mestier de menuserie toutes ymages de personnes humaines et angelicques, figures de bestes que mannequins, effigies ou autres choses, pour enrichir, decourer et rendre plus plaisans lesdits ouvrages, et icelles images et figures eslever et adjoindre a demye boche si grant et si peu que bon leur sembloit, semblablement faire et tailler esdites ouvrages et sur icelles toutes figures et ymages eslevees et arrondies de la haulteur d'un pied, disant que ainsi eulx et leurs predecesseurs en avoient usé de tout temps et anchienneté, comme faisoient ceulx de la ville de Paris autres villes de ce royaume ».

Couvrechief, fort de l'expérience parisienne qu'il avait acquise en 1530, réclamait en conséquence d'être absout des charges retenues contre lui par les maîtres égards demandeurs. Ces derniers répliquèrent que leurs intentions n'étaient pas d'interdire aux menuisiers : « de faire tailles et ouvrages de menuseries et en icelles faire des mannequins, bestes, ymages et autres petites tailles servans ausdits ouvrages, pourveu que en icelles ouvrages ils ne feissent aucunes images eslevees et arrondies en demie boche, branchons ne autres telles et semblables ouvrages », sachant que les statuts parisiens ne pouvaient s'appliquer en la ville d'Amiens. En conclusion, l'échevinage prit position de sorte que les tâches furent alors séparées. Il fut donc permis « a chacun desdits mestiers de huchers et entailleurs faire sur ouvrages de charpenterie telles et semblables ymages que ceulx dont estoit question, pourveu que ceulx que feroient lesdits huchers ne fussent eslevees a claire voye » et « lesdits deffendeurs porroient et ont peu faire en leurs ouvages de

menuserie et autres ouvages de charpenterie toutes ymages, bestes, mannequins et autres effigies, soit a boches ou a demye boches, eslevees et arrondies, estans de l'essence, bois et pieces de leurs menuzeries et d'icelles charpenteries, comme aussi purroient faire lesdits entailleurs esdites menuzeries et charpenteries ; et quant aux ymages arrondies et separees, qui se ostent et lievent de la menuserie et charpenterie et ne sont du corps et du bois de la menuserie et charpenterie [...] que ausdits entailleurs appartient de ce faire et non ausdits menuisiers ».

Les *tailleurs d'images* amiénois étaient donc désormais reconnus officiellement comme polyvalents, à savoir sculpteurs sur bois et sur pierre. Leur activité était affirmée implicitement comme dominante. Les menuisiers n'étaient plus autorisés à sculpter que le bois, dans ses parties décoratives et figuratives, à l'exception des figures non intégrées à un ensemble, en ronde-bosse ou en claire-voie. La collaboration entre les deux métiers était rendue d'autant plus nécessaire. Pour autant, ce règlement de 1539 semble légitimer une séparation des tâches déjà effective auparavant dans certains cas implicitement entendus. L'étude du chantier des stalles de la cathédrale ou du contrat entre les menuisiers Boulin et Huet et le sculpteur Jean Warin (1488 - † 1532) en 1509 pour la confection d'un retable atteste effectivement de travaux ayant nécessité des sous-traitances à des *entailleurs* ou à des *huchiers*.

Dans le cas de sculpture en faible relief, la nouvelle distinction stricte entre les métiers ne contrariait nullement la concurrence. Les commanditaires pouvaient choisir de s'adresser à un menuisier ou à un sculpteur. Ainsi, la clôture qui séparait le chœur et la chapelle d'Adrien de Hénencourt au cimetière Saint-Denis fut commandée au menuisier Jacques Heudebourg et achevée à son décès par un confrère, Philippe Le Vasseur. Ce nonobstant, la partie décorative avait été confiée au sculpteur Maurice Hac.

Reste que les *huchiers* ayant eu les qualités requises pour ce type d'exécution fine étaient réduits à la portion congrue. Sur la période recensée, entre 1460 et 1560, seuls vingt-cinq menuisiers sur trois cent sept eurent ce profil, à savoir menuisiers-sculpteurs, menuisiers collaborant à des œuvres de sculpture ou ayant fourni des ouvrages fins. Le plus grand nombre se cantonnait au strict métier de la hucherie ou du bâtiment.

A Amiens, les métiers de tailleurs de pierre, gressiers et maçons entretenirent également des confluences avec le métier de *tailleur d'images*. A Abbeville, l'interdépendance était telle que les sculptures de pierre devaient être contrôlées par le maître-maçon de la cité, les ouvrages de bois devant être visités par les charpentiers. Peut-être en était-il de même à Amiens qui entretenait un maître-maçon et un maître-charpentier et où la charge de *casticheur juré* – conseiller et expert en bâtiment – n'était tenue que par des maçons et charpentiers.

L'art de la maçonnerie comprenait la taille de la pierre depuis sa plus simple expression jusqu'à la sculpture d'ornements et de figures humaines. Dans une construction, la sculpture ornementale – chapiteaux, clefs de voûte, armoiries, cul-de-lampe, dais, pinacles, gargouilles, etc. – était taillée par des maçons ce qui n'excluait pas l'appel, pour leur confection, à des *tailleurs d'images*. Une fois encore, les statuts amiénois n'évoquaient pas le sujet mais là où la législation stipulait une claire division des tâches, celle-ci n'était pas nécessairement effective sur les chantiers en raison de la polyvalence des ouvriers. De rares exemples de maçons répertoriés comme sculpteurs remontent au XV^e siècle mais dans l'ensemble les références sont tardives : Jacques de Savigny (1433-1534), Laurent Journal (1529-1539), également charpentier, Drouet Baudin (1534), Jehan Cardon (1529-1535), Firmin Gosselin (1531-1537), menuisier, maçon et sculpteur, et Adam Dècle (1548 - †1550). Ils ne sculptèrent que des décors ornementaux en relief mais Jacques Dècle (1544-1560), qui fut reçu à la maîtrise en 1560, acheva une statue de saint Jérôme, pour le cloître du cimetière Saint-Denis. Ajoutons Michel de la Vacquerie (1529-1555), issu d'une famille de maçons et formé au dit métier avant d'avoir une activité de sculpteur.

En outre, plusieurs gressiers, dans le second quart du XVI^e siècle, étaient également compétents en matière de sculpture : Ferry du Bocquet (1521-1533), Simon de Flandres (1531-1533), Pasquier du fossé (1531-1533) et Pierre Offry (1517).

Aussi, l'étude structurelle des métiers d'art et d'artisanat de la pierre et du bois permet de cerner le repli de chaque profession sur elle-même et le perfectionnement des tâches que cela implique. Dans ce cadre, une minorité était apte à la sculpture et seuls quelques-uns se voyaient réserver l'exercice plénier de ce métier, ceux-ci étant *tailleurs d'images*. A l'affirmation de leur statut répondait, en outre, l'affirmation de leur assise sociale.

L'étude croisée des cercles de sociabilité, du volume de travail disponible et du niveau de fortune de chacun dans le domaine de l'artisanat d'art confirme l'existence d'une oligarchie corporative, et plus encore l'emprise exercée par certains maîtres, encouragée par une législation cloisonnante.

Le répertoire prosopographique des sculpteurs, de leurs concurrents et collaborateurs met en évidence l'existence de véritables dynasties qui accaparèrent le marché. Sur l'ensemble des sculpteurs et peintres recensés entre 1460 et 1560, soit respectivement quarante-deux et soixante-dix-huit, six familles proposaient un ou plusieurs de leurs membres dans l'une ou l'autre des branches. Sept autres possédaient des membres peintres et menuisiers. Dix comptaient des sculpteurs et des menuisiers, Fremin Gosselin exerçant une double activité. Enfin, neuf cellules familiales fournissaient à la fois des sculpteurs et des maçons, certains cumulant les fonctions.

Sur le nombre de patronymes identifiés pour chaque catégorie professionnelle – les occurrences homonymiques n'étant pas exclues – le pourcentage dynastique est stable, entre 10 et 20%. Comparativement aux peintres (21.5%), huchiers (18.6 %) et maçons (16 %), le pourcentage dynastique des sculpteurs est plus faible (13,3 %) mais il tient compte des individus recensés comme *tailleurs d'images* et aussi comme maçons, gressiers, tailleurs de pierre ou charpentiers s'étant illustrés dans le domaine de la sculpture. Ces chiffres permettent de supposer l'émergence d'entreprises familiales qui ont participé à clore la profession. Ce phénomène s'explique logiquement par la facilité d'accès à un enseignement précoce et de qualité dans l'entourage familial mais encore par tous les avantages qui découlaient de la succession. Le jeune artisan bénéficiait, outre d'une réduction voire d'une exonération des droits d'accès à la maîtrise, d'un outillage, d'un stock de matériaux, d'un ouvroir le plus souvent – le tout impliquant un lourd investissement financier pour un ouvrier désirant s'installer – et d'une clientèle acquise. En outre, la transmission pouvait se faire entre époux. Ainsi, Philipperon de Machicourt, veuve du sculpteur Firmin Cadot, décédé en 1554, fit fonctionner l'atelier de son époux jusqu'en 1558 grâce aux modèles conservés.

Aussi, le tableau des périodes d'activité des sculpteurs amiénois sur la large période 1460-1560 met en évidence plusieurs familles qui occupèrent la quasi-totalité de la période étudiée. Les Hac accaparèrent le marché entre 1480 et 1545, les Ancquier-Morel (cousins) entre 1508 et 1544 et les Tumbes entre 1515 et 1549. Ces illustres maisons étaient rejointes par quelques personnalités plus isolées que la durée d'activité plaçait en tête des marchés d'art : Bazin, Granthomme et Obrée. Parmi ces familles, seuls quelques noms se distinguèrent durant les grands chantiers sculptés de la cathédrale que sont les stalles (1508-1519) et les reliefs du pourtour du chœur et du transept (1522-1532). Les Ancquier-Morel, Hac, Granthomme et Tumbes eurent notamment l'activité la plus longue ce qui conditionna la pérennité de leur style. Seuls les Hac furent recensés en amont et en aval de ces travaux de décoration et ameublement, les Tumbes et Ancquier l'étant encore au moins postérieurement, jusque dans les décennies 1540-1550. De ce constat nous pouvons déduire la prédominance de ces quelques familles sur le marché de la sculpture amiénoise, et par conséquent, la prégnance de leur savoir-faire.

De plus, les sculpteurs, autant que leurs confrères peintres ou menuisiers, se regroupaient géographiquement dans un même secteur de la ville. Ils s'implantaient tous dans la zone ouest/nord-ouest de la cathédrale, à proximité de celle-ci. Les paroisses Saint-Leu, Saint-Firmin-à-la-Porte et Saint-Firmin-en-Castillon étaient privilégiées. Certaines rues en particulier étaient préférées. Entre 1485 et 1555, cinq sculpteurs logeaient au riche carrefour de la Belle-Croix et aux alentours, à savoir les Hac père et fils, Simonnet Leoureux et Colart Poulain. Dans le quartier de la rue Mehaut-Fournière, cinq sculpteurs élurent domicile entre 1480 et 1570. Les ateliers des *tailleurs d'images* les plus en vue, ceux d'Ancquier, Morel, Granthomme et Hac, de même que les ouvroirs des peintres polychromeurs Flan, Rabache et Palette se trouvaient dans le même secteur. La Chaussée au blé notamment, où Antoine Ancquier tenait boutique dans une demeure achetée aux Sœurs Grises en 1515, devant l'église Saint-Leu, était une des artères principales de la ville ; il s'agissait donc d'un emplacement de qualité pour exercer sa profession

et c'est pourquoi, sans doute, l'homme y demeura jusqu'à son décès en 1542. Autour du Beffroi, le phénomène d'atroupement de la profession était identique. De 1490 à 1555, y logèrent cinq sculpteurs : Jean Warin, dit Hac, Firmin Cadot, Antoine Flan, Antoine Ancquier et Laurent Obrée. Pour le peu que nous en sachions, les demeures des maîtres étaient relativement cossues. La demeure de Jacques Hac, léguée à sa descendance, se composait de quatre maisons mitoyennes. Celle d'Antoine Ancquier, à l'enseigne de la « Fleur de Lys », décrite succinctement dans l'inventaire après décès du maître était vaste, dotée au rez-de-chaussée d'un atelier, d'une petite salle et d'une cuisine, de deux chambres à l'étage et d'un grenier sous comble, avec à l'arrière un apprentis.

Contrairement aux menuisiers, les sculpteurs recensés n'ont pas spéculé sur l'immobilier, ce qui aurait été l'indice d'une dégradation des situations et d'un besoin de maintenir son niveau de vie en se défaisant de son patrimoine. L'exemple des menuisiers Boulon et Huet est significatif, tous deux ayant eu une activité spéculative importante alors que leurs maisons mortuaires étaient, *in fine*, de dimensions modestes et que leur mobilier se réduisait à l'essentiel. La prise totale de leurs richesses était quatre fois moindre que celle des sculpteurs de renommée que furent Antoine Flan et Firmin Cadot qui, eux, n'ont pas spéculé. Les statuts sociaux semblent donc avoir été davantage perturbés chez les artisans du bâtiment que chez les artisans d'art, notamment les sculpteurs. Le niveau de vie de tous reste, cependant, malaisé à évaluer. Les registres d'accession à la maîtrise ont été perdus pour la période qui nous intéresse, de 1484 à 1543. Les sculpteurs recensés semblent néanmoins avoir tous été maîtres mais les sources ne permettent que rarement de savoir le taux d'accession à la fonction d'égarde et à la bourgeoise. Pourtant, certains indices témoignent, ne serait-ce que ponctuellement, d'une aisance financière. Ainsi, Antoine Ancquier acheta deux maisons alternativement en 1514 et 1515 ce qui atteste à cette date de l'augmentation significative de ses ressources, probablement en raison de sa qualification sur le chantier des stalles de la cathédrale.

Enfin, l'écart de salaires entre maîtres et ouvriers est difficilement appréhendable faute de mention explicite de ces derniers. En outre, les salaires étaient, dans le cas de la sculpture, le plus souvent payés en tâche et non à la journée. Ceci étant, les revenus touchés par les maîtres sculpteurs pour l'exécution de statues, retables ou ornements étaient satisfaisants bien que chaque salaire ait inclus le plus souvent la façon, le matériau mis en œuvre, la livraison et la commercialisation. Une statuette en bois ou une miséricorde de stalle rapportait 20 à 35 sous, ce qui en terme de salaire revenait à plus de sept jours de travail d'un apprenti. Mais le maître ne consacrait qu'une demi-journée tout au plus pour exécuter ce type de commande. Une statue moyenne revenait à 4 ou 5 livres, soit le prix demandé à un compagnon pour accéder à la maîtrise (hors frais annexes). De plus grandes statues rapportaient 10 à 40 livres. Un retable de dimensions honnêtes, tel celui de Formerie exécuté par Antoine Ancquier et Antoine Morel rapporta aux deux hommes 130 livres à se partager. Ce travail dépassait le prix de vente de la maison d'Ancquier, rue au Lin, qui avait coûté 100 livres, ou le prix d'achat de la maison Chaussé au blé, qui avait coûté 65 livres. Sachant qu'un simple ouvrier touchait a priori 4 s. 6 d. par jour de travail, un retable tel que celui-ci équivalait donc à 577 jours de salaire ouvrier. Autant dire, donc, que chez les sculpteurs l'écart salarial était conséquent entre maîtres et employés.

Il faut en outre tenir compte de la cherté grandissante de la vie, induite des prix du blé relevés dans les Mercuriales de la ville. Les coûts, particulièrement élevés durant les périodes de crises frumentaires qui furent nombreuses dans la première moitié du XVI^e siècle, bloquaient les initiatives des compagnons et ouvriers dans leur volonté d'accession aux fonctions dirigeantes en jugulant leurs capacités d'épargne. Douze deniers couvrant à peine les frais alimentaires quotidiens d'un homme, il faut imaginer les difficultés d'épargne d'ouvriers chargés de famille, qui touchaient à peine trois fois plus en une journée de travail. L'augmentation significative des indigents à Amiens, qui aboutit à l'ouverture d'un bureau des Pauvres en 1533, reflétait immanquablement une détérioration du pouvoir d'achat global de la population, dont le monde ouvrier était le plus touché. Aussi comprenons-nous mieux l'émergence de dynasties d'artisans d'art, dont les sculpteurs sont un exemple privilégié, chez lesquelles les jeunes membres bénéficiaient d'avantages et d'exonérations qui permettaient de compenser la précarité du niveau de vie.

Paradoxalement, la période allant de 1470 à 1530 fut marquée par une augmentation du volume de travail disponible. Les chantiers furent nombreux, églises, couvents, cimetière Saint-Denis, établissements civils et hospitaliers furent reconstruits, agrandis, réaménagés et/ou redécorés. La clientèle fut donc aussi

diversifiée que demandeuse. Les effectifs décennaux de sculpteurs, comme ceux des peintres, étaient moindres comparativement à ceux des artisans du bâtiment, mais ils impliquaient nécessairement, compte tenu de la détérioration des conditions sociales, de l'augmentation de la demande et de la législation protectionniste, une concentration des individus en un petit nombre d'ateliers, liés entre autres par des accointances professionnelles et familiales et monopolisant le marché.

La fin du XV^e siècle et la première moitié du siècle suivant furent donc marquées par une augmentation du volume de travail autant qu'un contexte social malsain, les salaires étant trop insuffisants pour compenser la cherté de la vie (nourriture, matériel, matériaux, transports de matériaux, prix locatifs). Dans ces conditions, la nouvelle réglementation des sculpteurs, associés aux peintres, verriers et enlumineurs établit un régime de privilèges et d'oligarchie corporative qui fut bénéfique à la mainmise des *tailleurs d'images* sur les marchés de la sculpture, autant qu'à l'émergence de dynasties familiales. L'impact des structures familiales était certain et la succession entre membres d'un même clan perpétuait traditions et techniques. Ceci explique qu'à Amiens, les quelques sculpteurs repérés, peu nombreux, aient été à l'origine d'un style pérenne jusqu'à l'assèchement, dans le second quart du XVI^e siècle. L'ascendant de ces quelques manières de faire témoigne bien de l'affirmation des maîtres sculpteurs amiénois.