

LES MAITRES DE L'ART

LES
MAITRES
DE L'ART

LOUISE
LEFRANÇOIS-
PILLION

LES
SCULPTEURS
FRANÇAIS
DU
XII^e SIÈCLE

LES SCULPTEURS
FRANÇAIS
DU XII^e SIÈCLE

PAR

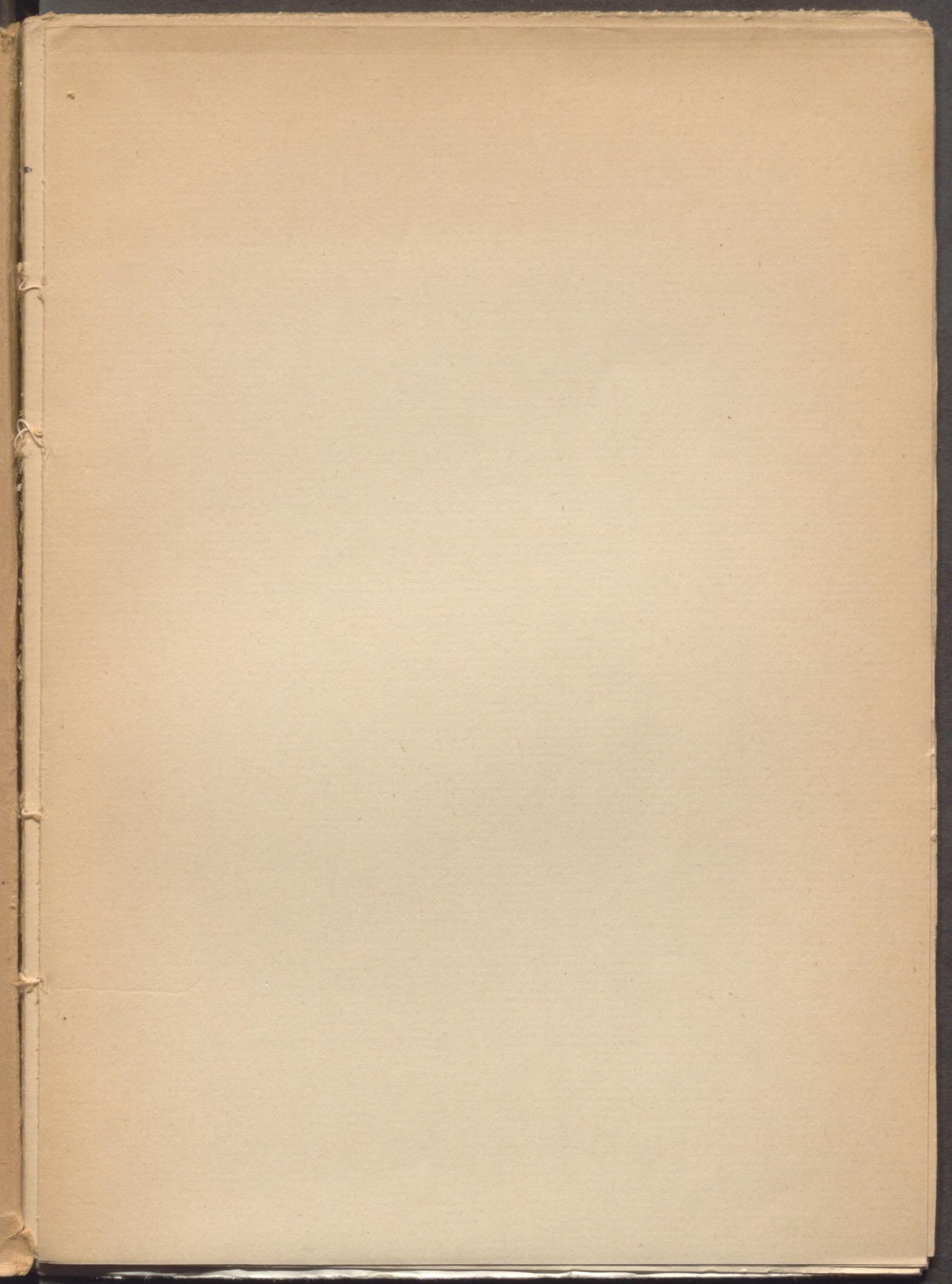
LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION



LIBRAIRIE
PLON

LIBRAIRIE PLON

Prix : 25 fr.



LES SCULPTEURS FRANÇAIS
DU XII^e SIÈCLE

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES EN VENTE (*Mars 1931*) :

- Benozzo Gozzoli**, par Urbain MENGIN.
Chardin, par Edmond PILON.
Charles Le Brun, par Pierre MARCEL, docteur ès lettres.
Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à l'Université de Lyon.
Coysevox, par Luc BENOIST.
David, par Léon ROSENTHAL, professeur à l'Université de Lyon.
Donatello, par E. BERTAUX.
Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur à l'Université de Lyon.
Ghirlandaio, par Henri HAUVETTE, chargé de cours à la Faculté des
Lettres de l'Université de Paris.
Goya, par Pierre PARIS, de l'Institut.
Le Bernin, par Marcel REYMOND.
Les Sculpteurs français du treizième siècle, par Louise
LEFRANÇOIS-PILLION.
Peter Vischer, par Louis RÉAU.
Philibert de l'Orme, par Henri CLOUZOT.
Pierre Puget, par Marcel BRION.
Puvis de Chavannes, par C. MAUCLAIR.
Schongauer, par A. GIRODIE.
Sodoma, par L. GIELLY.
Verrocchio, par Marcel REYMOND.

VOLUMES EN COURS DE RÉIMPRESSION :

- Albert Dürer**, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.
Botticelli, par Ch. DIEHL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Uni-
versité de Paris.
Fra Angelico, par Alfred PICHON.
Giotto, par Ch. BAYET.
Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté
des Lettres de l'Université de Lille.
Michel-Ange, par Romain ROLLAND.
Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de
l'Université de Lyon.
Raphaël, par Louis GILLET.
Reynolds, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la
Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Rubens, par Louis HOURTICQ, membre de l'Institut.
Scopas et Praxitèle, par Maxime COLLIGNON.

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1931.

257379

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

LES SCULPTEURS
FRANÇAIS
DU XII^E SIÈCLE

PAR

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION



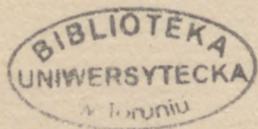
PARIS

LIBRAIRIE PLON

LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT

IMPRIMEURS-ÉDITEURS — 8, RUE GARANCIÈRE, 6°

Tous droits réservés



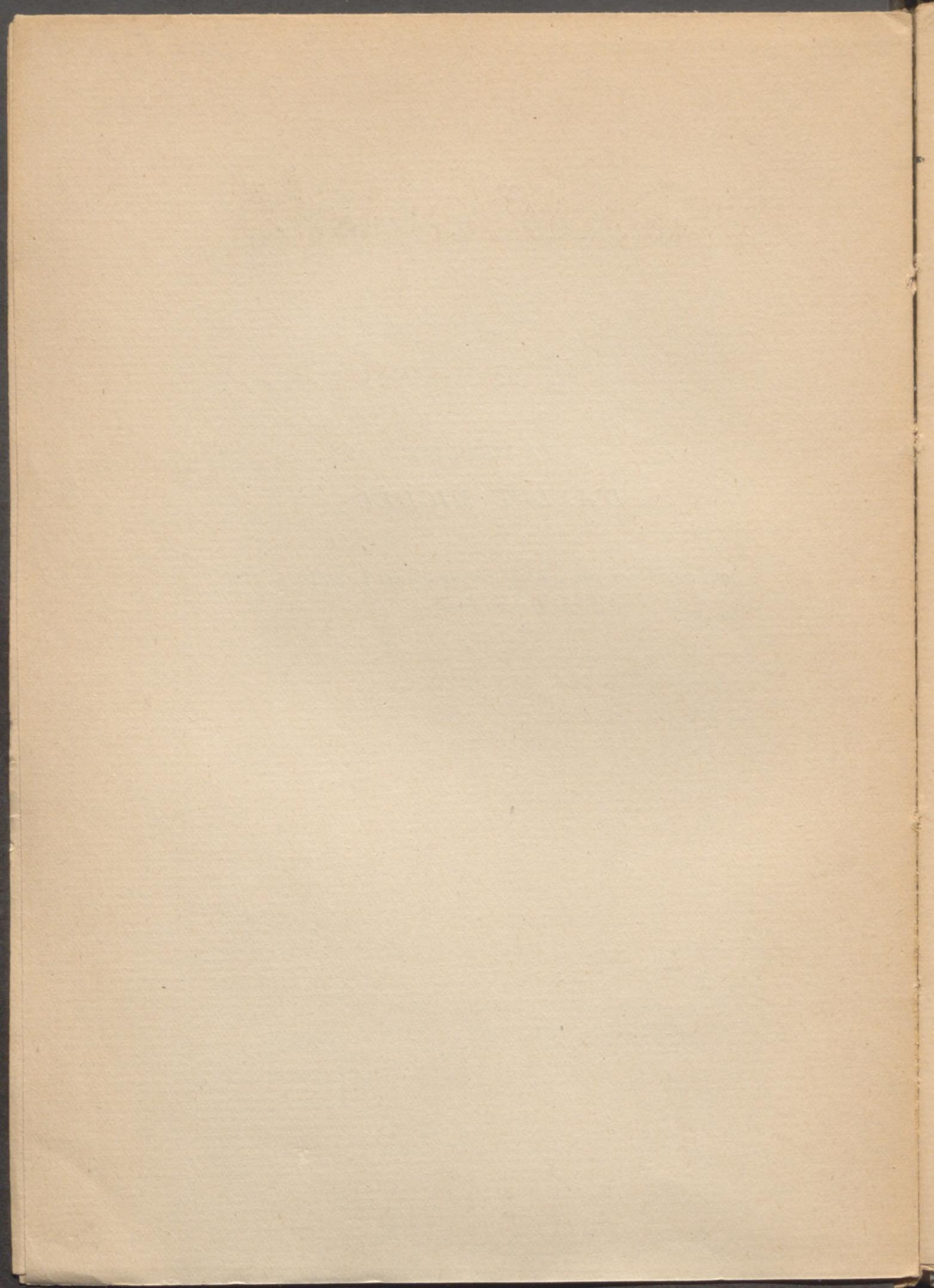
Copyright 1931 by Librairie Plon.
Droits de reproduction et de traduction réservés
pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.

1062216

Dz 40/10

A LA MÉMOIRE
D'ANDRÉ MICHEL

*qui avait bien voulu accepter par avance la dédicace
de ce petit livre.*





CHAPITRE PREMIER

La question des origines.

L'ÉCLIPSE à peu près complète de la sculpture en Occident après la chute de l'Empire romain est un fait incontestable, au moins en ce qui concerne la ronde-bosse et le haut-relief sur pierre ou marbre tels que les avaient pratiqués la Grèce et Rome, et le monde à leur suite.

Diverses causes entrant en jeu successivement, mais convergeant dans leurs résultats, peuvent être invoquées à la base de ce fait : défiance du christianisme à l'égard d'une forme d'art qui n'avait, à ses yeux, que trop servi les cultes païens, puis prédominance des influences orientales (l'Orient, à toute époque, se montrant plus préoccupé de couleur que de relief), plus tard, enfin, insuffisance technique des artistes, les traditions de métier ayant été comme ensevelies sous l'alluvion des invasions barbares.

En fait, l'art byzantin, successeur de l'art romain dans son hégémonie sur le monde des formes, semble bien n'avoir pratiqué, sauf très rares exceptions, qu'un décor méplat, stylisé à l'extrême et dont la figure humaine est absente. Il est bien remarquable cependant, que depuis quelques années, les pays même où il semblait que l'influence, soit byzantine, soit arabe, ait décidément stérilisé la sculpture monumentale nous livrent des ensembles ou des vestiges appartenant à des époques qui correspondent pour l'Occident au haut moyen âge et dont les formes présentent d'étonnantes analogies avec les créations du premier art roman : on trouve de ces bas-reliefs en Asie Mineure, en Syrie, en Arménie et Géorgie, en Afrique du Nord; en Égypte, les fouilles de Baouit nous montrent au milieu de rinceaux exubérants, mais monotones, d'une virtuosité un peu morne, des rudiments de tympan encadrant des figures en adoration ou un saint cavalier : toute une plastique copte, assurément plus près de notre art roman que de celui des Pharaons.

D'autre part, en Occident même, il semble bien que, si les croix celtiques ornées de bas-reliefs figurés ne sont pas toutes très anciennes, quelques-unes au moins, montrant déjà un assez important répertoire de formes, appartiennent aux septième ou huitième siècle.

Le procès de la sculpture chrétienne des hautes

époques est en train de s'instruire sur des bases en partie nouvelles. Et, pour revenir à la France, on est conduit à se demander si vraiment tous les anciens textes doivent être révoqués en doute qui paraissaient mentionner, surtout à l'époque carolingienne, des œuvres de sculpture; je sais bien que, passés au crible d'une critique sévère, plusieurs de ces fragments de chronique ou d'annales se montrent si peu précis qu'on ne sait s'ils se rapportent à des images sculptées plutôt que peintes ou exécutées en mosaïque; dans d'autres cas, le narrateur du moyen âge insoucieux des exigences de la critique, ayant omis de mentionner qu'il s'agit de sculptures sur pierre dure entaillée au ciseau, on conjecture que ces œuvres étaient simple modelage de stuc ou de métal, ou incisées à la pointe; ainsi disparaissent un à un tous les titres qu'on eût pu faire valoir en faveur d'œuvres de sculpture dans la France du haut moyen âge; je ne crois pas cependant que nous soyons contraints à une opinion aussi radicale et je persiste à croire à l'existence d'une sculpture, si humble soit-elle, dont un texte célèbre de Charlemagne nous est le sûr témoignage.

Mais alors même que le néant de la sculpture pré-romane n'eût pas été aussi complet qu'on nous le représente, l'écart est tel entre les premières manifestations de la plastique qui nous ont été conservées et les œuvres de ce que l'on peut

appeler l'âge d'or de l'art roman que c'est bien en vérité à une résurrection de la sculpture que nous avons l'impression d'assister : comment pouvons-nous essayer de l'imaginer ?

Notons, d'abord, que les fragments auxquels nous avons le droit d'assigner les dates les plus anciennes se présentent, en général, comme des morceaux isolés ; qu'un musée archéologique les ait recueillis ou qu'ils nous parviennent réemployés dans le parement d'un mur plus récent, tout permet de supposer que, même à l'origine, ils n'avaient pas avec l'architecture qui les portait un rapport plus organique ; ils semblent avoir joué le même rôle que ces briques estampées au moyen d'une matrice portant quelque type ornemental ou religieux que l'on a retrouvées en maint endroit et qui leur ont probablement plus d'une fois servi de modèle. La disproportion et la gaucherie des figures n'y est pas beaucoup plus grande que dans les premières œuvres de la sculpture romane digne de ce nom ; en effet, André Michel l'a très bien dit : « c'est encore plus dans la franchise du relief, que dans la correction du dessin que se manifestent à ses débuts les progrès de la plastique ».

Dans un second stade dont les plus anciens témoignages remontent au moins au début du onzième siècle, apparaissent les premières adaptations vraiment monumentales : des chapiteaux comme ceux de Saint-Bénigne de Dijon (ou déjà

d'un style beaucoup plus avancé) de Saint-Germain-des-Prés à Paris ; des figures sous arcades comme celles d'Azay-le-Rideau, des frises analogues à celles de Selles-sur-Cher ou de Dax dans leurs parties les plus anciennes, des linteaux (sinon encore des tympans), comme à Saint-Genis-des-Fontaines ou à Saint-André-de-Sorède. En effet, c'est à l'école de l'architecture, d'une architecture alors en plein essor, c'est sous la discipline et pour ainsi dire sous la dictée de l'architecture que se fait l'éducation de la sculpture romane ; ses auteurs font partie du métier des tailleurs de pierre, mortelliers, appareilleurs dont ils ne se dégageront que peu à peu par l'effet d'une sorte de sélection naturelle ; tout, dans leurs origines, les sépare des ouvriers du bois et du métal, et s'ils ont pu demander à d'autres formes d'art des leçons d'iconographie ou de composition dans l'espace, pressés qu'ils étaient de tout dire avant d'avoir pu se former un langage bien à eux, leurs conquêtes techniques se sont faites pas à pas, sur le chantier, en triomphant une à une de toutes les difficultés rencontrées.

A mesure, en effet, que les maîtres de l'œuvre se sentent pressés de faire concourir la plastique à l'accentuation de lignes constructives, chaque jour mieux définies, les tailleurs de pierre sont entraînés à de nouvelles tentatives, à de nouvelles combinaisons de formes pour lesquelles nous les voyons s'inspirer de modèles parfois absolument

étrangers à la technique de la pierre¹ : devant d'autel ou châsse d'orfèvrerie, feuillet de diptyque d'ivoire, page de manuscrit offrant en raccourci des types de toutes les compositions religieuses ; moins encore : étoffe orientale où s'affrontent deux animaux fantastiques, coffret musulman couvert de fauves qui s'entre-déchirent, fibule barbare ornée de méandres et d'entrelacs ; l'effort d'interprétation que demandait la traduction en pierre de tous ces modèles et leur adaptation à l'art monumental, ce fut vraiment le champ d'expériences de la sculpture romane et l'on a bien justement remarqué que là où la part de la transposition est moins grande, là où le sculpteur s'inspire de quelque stèle ou sarcophage gallo-romains, son œuvre montre aussitôt moins de personnalité et d'accent. Ainsi, de l'Auvergne à la Provence, du Languedoc à la Bourgogne ou au Poitou se compose jour à jour tout un vocabulaire plastique qui va s'enrichissant par emprunts réciproques et sûrement aussi, dans certains cas, par création spontanée.

Qui sait, en effet, si certaines combinaisons primitives et rudimentaires de formes animales ou humaines qui se retrouvent à l'origine de toutes les écoles romanes, mais auparavant en Perse sassa-

¹ Une curieuse figure d'apôtre à l'église de la Couture au Mans (moulage au Musée du Trocadéro, à l'entrée de l'aile de Paris), visiblement copiée sur une page de manuscrit irlandais, traite la draperie au moyen des enroulements de lignes, familiers à cette école.

nide ou en Arménie, par exemple ce fauve à tête humaine ou cet homme accroupi levant les bras, pour supporter la saillie d'une corniche ou d'un chapiteau ne sont pas dans ces divers pays autant d'inventions autonomes de la plastique plutôt que des emprunts formels de l'un à l'autre ? A plus forte raison, est-il certain que la sculpture romane, sortie de la période des débuts se montre l'une des plus créatrices et des plus originales qui aient jamais existé.

Cette « sollicitation » de l'architecture qui est à l'origine de la sculpture romane concourut aussi puissamment à son évolution : à voir vivre sur les façades ou sur les chapiteaux leurs réalisations encore maladroitement, les tailleurs de pierre prirent conscience de ce qui leur manquait en relief, en décision de modelé : parvenir à la pleine expression monumentale, telle fut leur seconde étape et nous verrons bientôt que ce but est pleinement atteint dès la fin du premier tiers du douzième siècle : c'est le moment des grands chefs-d'œuvre du Languedoc et de Bourgogne. Mais alors et à mesure que croît l'habileté technique, de nouveaux problèmes se posent, de nouvelles aspirations naissent, un nouvel élément de transformation et de progrès intervient ; les yeux des sculpteurs s'ouvrent plus efficacement à la nature et à la vie ; dans le même temps, sous l'influence des grands docteurs, un travail analogue s'est opéré sur l'iconographie, la simplifiant et l'humanisant ; alors

s'instaure, ayant pour centre l'Ile-de-France, une sorte de classicisme épuré, la plus belle revanche du génie latin que notre art dut connaître, et celle-là indemne de toute influence étrangère; la façade occidentale de Chartres, vers 1150, en est le manifeste et prélude à l'art du treizième siècle.

Toutefois ce serait une vue étroite et insuffisante que de considérer seulement dans la sculpture romane, comme dans l'architecture du même temps, un acheminement et une préparation; l'art roman existe en lui-même : c'est un ensemble autonome qui obéit à ses lois internes, qui a sa beauté propre, beauté à laquelle le goût de notre époque est peut-être plus sensible qu'on ne le fut jamais; nous essaierons de dégager ce que ces lois et ces caractères ont de constant parmi la diversité des moyens d'expression qu'y introduisent les écoles régionales et le long d'un développement qui va de la crypte de Saint-Bénigne de Dijon aux magnifiques réalisations de Moissac, de Vézelay, de Saint-Gilles et de Chartres; il n'est pas de plus beau sujet, il n'en est guère de plus difficile. Essayer d'introduire le lecteur de bonne foi dans un monde jusqu'alors à peu près réservé aux savantes discussions des archéologues, le conduire jusqu'aux œuvres, l'inviter à les regarder avec moi, tel est mon but et, si j'y réussis, telle sera mon excuse pour l'avoir tenté.



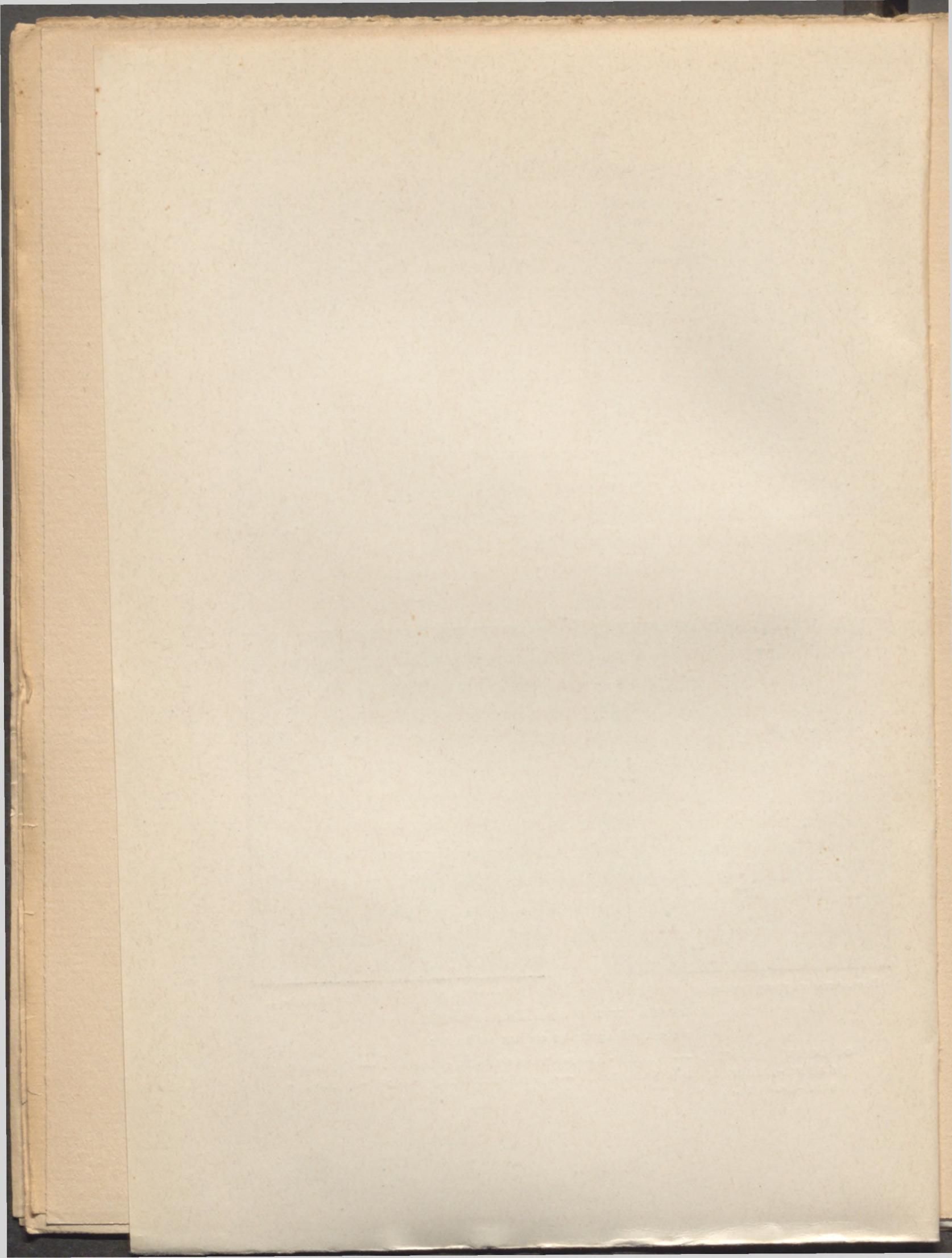
Phot. Archives photographiques.

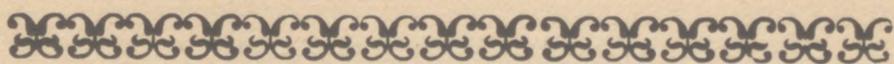
Planche I.

CHAPITEAUX DU ONZIÈME SIÈCLE.

De gauche à droite et de bas en haut :

OULCHY (AISNE). — SAINT-AIGNAN (LOIR-ET-CHER). — ÉGLISE
 SAINT-AIGNAN D'ORLÉANS. — PORCHE DE SAINT-BENOÎT-
 SUR-LOIRE.





CHAPITRE DEUXIÈME

Caractères généraux de la sculpture du douzième siècle. — Le milieu.
— Les artistes, l'esprit, la technique. — Les influences. — L'icographie.

LE douzième siècle, cadre de notre étude, est pour la France une époque d'une si décisive importance, il marque, dans tous les ordres de la pensée et de l'action, une si féconde et si multiple expansion, que l'embaras est grand d'essayer de démêler, parmi tant de faits, ceux qui ont pu exercer sur l'art une influence plus ou moins directe.

L'essor prodigieux de l'architecture et de la sculpture relève avant tout, évidemment, de la foi chrétienne, foi totale, exclusive, héroïque qui est celle du temps : un clerc inquiet ou mécontent peut bien blâmer la *morbis ædificandi*; mais nous savons que des foules où se mêlaient les seigneurs et les dames avec le menu peuple s'attelèrent aux charrois de Saint-Denys, de Chartres ou de Rouen (des textes contemporains en font foi).

Il est plus utile, cependant, de rechercher, en dehors de cette cause générale et première, des caractères particuliers qui, se reflétant plus ou moins dans l'art monumental, constituent sa physionomie propre.

Dans ce sens, on ne peut nier qu'il y ait au moins une concordance entre le morcellement féodal de la France du douzième siècle et le caractère régional si marqué de l'art roman tandis que le domaine royal, forteresse des premiers Capétiens, cellule autour de laquelle se constituera l'unité nationale, devient également dans la seconde moitié du siècle le centre d'un art nouveau qui réalise à sa manière et plus tôt que le pouvoir politique, une sorte d'hégémonie bienfaisante.

Mais il y a là peut-être simple coïncidence plutôt que rapport de cause à effet. Au contraire, on ne saurait exagérer l'importance à notre point de vue de ce facteur primordial de la vie sociale et spirituelle du douzième siècle que représente l'institution monastique. Des réformes successives viennent de vivifier le vieil arbre bénédictin tandis que de nouvelles observances : Chartreux, religieux de Prémontré, Chanoines réguliers se multiplient, répondant aux aspirations les plus diverses des âmes. Or l'influence des ordres religieux sur l'art ne s'exerce pas seulement par la construction de monastères qui, comme Cluny, Cîteaux, ou Saint-Martin de Tours sont, au douzième siècle,

ces types exemplaires que furent aux temps carolingiens Saint-Riquier ou Saint-Gall, ni par la préservation de la culture littéraire, ni par la formation d'artisans modèles allant d'une abbaye à l'autre porteurs de plans, de recettes d'atelier, de secrets techniques; elle est surtout dans ce prodigieux foisonnement de filiales et de prieurés qui couvrent toute la France comme les mailles d'un réseau et vont, jusque dans les plus petites bourgades, dispersées au hasard d'une fondation pieuse, d'une libéralité seigneuriale, de la sépulture d'un saint, bâtir ou rebâtir des églises.

Après tant de dévastations et de reconstructions, le nombre des édifices de cette époque, ou des morceaux de sculpture replacés dans un édifice plus récent, reste tellement considérable qu'une statistique qui n'a, je crois, jamais été faite le révélerait probablement supérieur à celui des œuvres du treizième siècle; seule, et encore dans certaines régions, l'ère de reconstructions qui a suivi la guerre de Cent Ans pourrait rivaliser de fécondité sinon de valeur et d'importance avec le douzième siècle, à ce point de vue. Je sais bien que les ordres religieux n'ont pas le monopole, ni des grands édifices (certaines cathédrales rivalisent avec les églises de monastère et elles seraient plus nombreuses si les reconstructions du treizième siècle n'étaient intervenues), ni des églises paroissiales, mais les ressources de ces grandes maisons et leur

rayonnement en faisaient, là même où leur action n'était pas directe, d'incomparables centres d'influence.

Quels rapports entretient la sculpture romane avec l'enseignement religieux de l'École? Qui se charge, pour parler comme Suger, de moudre à son intention le froment de la doctrine?... Il n'est pas douteux que ces rapports soient étroits, au moins en ce qui concerne les grandes pages religieuses officielles des tympans et ce qu'il y a d'historique ou de symbolique dans le monde des chapiteaux. Avouons, cependant, que nous avons peine à le préciser car, dans la plupart des cas, nous sentons qu'entre la leçon des docteurs et l'interprétation plastique, est intervenue l'influence du modèle antérieur dont l'œuvre romane relève quant à son inspiration; les problèmes de la forme sont encore si absorbants qu'une technique mal sûre d'elle-même n'a pas ordinairement assez d'aisance et de ductilité pour s'assimiler directement une discipline intellectuelle venue du dehors.

A un point de vue plus large, existe-t-il une correspondance profonde, une équivalence d'accent entre la pensée philosophique ou religieuse du temps et la sculpture romane? Ces deux expressions de l'âme du douzième siècle rendent-elles le même son? Sur ce point, comme d'ailleurs sur le précédent, il faut, ainsi que nous serons constamment amenés à le faire au cours de cette étude, dis-

tinguer la sculpture proprement romane de celle qui, déjà, annonce au sein du douzième siècle l'esprit de l'art gothique. La sculpture ne rejoindra pleinement la pensée du douzième siècle en ce qu'elle a de plus élevé que dans la mesure où elle se défera peu à peu de ces outrances, de ces indiscretions, de ces excès de la forme dans lesquels il faut bien reconnaître ce que Courajod appelait l'élément barbare et qui existe incontestablement bien que nous le considérions aujourd'hui comme une des multiples formes de l'influence orientale.

Et c'est ce qui donne tout son sens à l'apostrophe indignée de saint Bernard contre quelques-unes des formes de l'art de son temps¹ ; mais nous savons, d'autre part que l'hostilité de saint Bernard va plus loin que la critique de certains abus, que,

¹ Ce texte a été tant de fois cité, qu'on éprouve quelque hésitation à le reproduire encore, mais, d'autre part, il est tellement capital pour notre sujet que l'on ne peut guère s'en dispenser ici. « Sous les yeux des frères occupés à lire, à quoi bon ces monstres ridicules, ces belles horreurs et ces horribles beautés? à quoi bon ces singes immondes, ces lions farouches? ces centaures monstrueux? ces êtres demi-humains? ces tigres tachetés? ces guerriers combattant? ces chasseurs qui jouent de la trompe? Ici, vous voyez plusieurs corps réunis sous une seule tête, là, plusieurs têtes sur un seul corps. Plus loin vous apercevez un quadrupède avec une queue de serpent, et ailleurs, un poisson avec une tête de quadrupède. Ici, c'est un animal dont la partie antérieure représente un cheval et le reste une chèvre. Là, c'est une bête à cornes qui porte une croupe de cheval. Enfin, de tous côtés, apparaît une si grande et étonnante variété de formes qu'il est plus agréable de lire sur les marbres que sur les manuscrits et de passer des journées entières à admirer ces choses l'une après l'autre qu'à méditer la loi de Dieu » (Apologie à Guillaume de Saint-Thierry, MIGNE, *Patr. lat.*, CLXXXII, col. 914-916).

dans son fond, elle est une manifestation, plus éclatante seulement que d'autres, d'une défiance aussi vieille que le christianisme, d'une sorte de sainte jalousie qui suspecte dans l'art lui-même et sa prise sur les âmes une forme subtile de l'éternelle « concupiscence des yeux ».

Fort heureusement pour les destinées de l'art comme pour l'honneur de l'Église, en face de saint Bernard, il se trouva des hommes comme Pierre le Vénérable, comme Suger et tant d'autres moins illustres; ceux-là, pénétrés de cet humanisme fervent qui veut mettre toute beauté au service de la foi, firent crédit au nouveau venu, lui passèrent ses outrances de jeunesse et, pressentant ses glorieuses destinées, entreprirent l'éducation de cet enfant barbare. La perte du portail principal de l'abbaye de Cluny est, à ce point de vue, irréparable, mais ce qui subsiste des chapiteaux suffit à nous faire saluer, dès l'aube du douzième siècle, l'hymen joyeux de la sculpture romane et de la pensée scolastique.

Mais si nous connaissons assez bien bien la philosophie ou la théologie du douzième siècle, incarnée en des exemplaires admirables d'humanité tels qu'un saint Anselme¹, un Pierre le Vénérable, un saint Bernard, en des personnalités plus complexes comme Abélard, si nous y percevons une pro-

¹ Mort à l'aube du siècle, mais qui se survit dans ses élèves.

digieuse intensité de vie intellectuelle et de singulières audaces, un bouillonnement qui n'allait pas sans périls — jamais la barque de Pierre ne fut avant le seizième siècle assaillie de si furieuses tempêtes — si, d'autre part, nous pouvons nous faire une idée approximative du moine, du clerc, du seigneur féodal, rien à peu près ne nous renseigne à cette époque sur le menu peuple pour qui en définitive et non pas seulement pour les puissants et les doctes dut être prêché l'Évangile de l'art. Il est cependant très instructif de voir saint Bernard, concédant aux séculiers ce qu'il réprouvait pour l'usage monastique, permettre « aux évêques qui se doivent à tous, sages et ignorants, d'exciter par des images charnelles la dévotion charnelle du peuple puisqu'ils ne le pourraient par les seuls moyens spirituels ¹ ».

En effet, dans l'immense domaine des sujets traités par la sculpture, deux séries de représentations, entre toutes, nous paraissent de nature à toucher les plus humbles, sinon même inspirées directement par la veine populaire : la légende dorée des saints (le mot est plus tardif, mais la réalité est de toujours) et les images d'ordre moral montrant la récompense des Vertus, et surtout le châtiment des Vices.

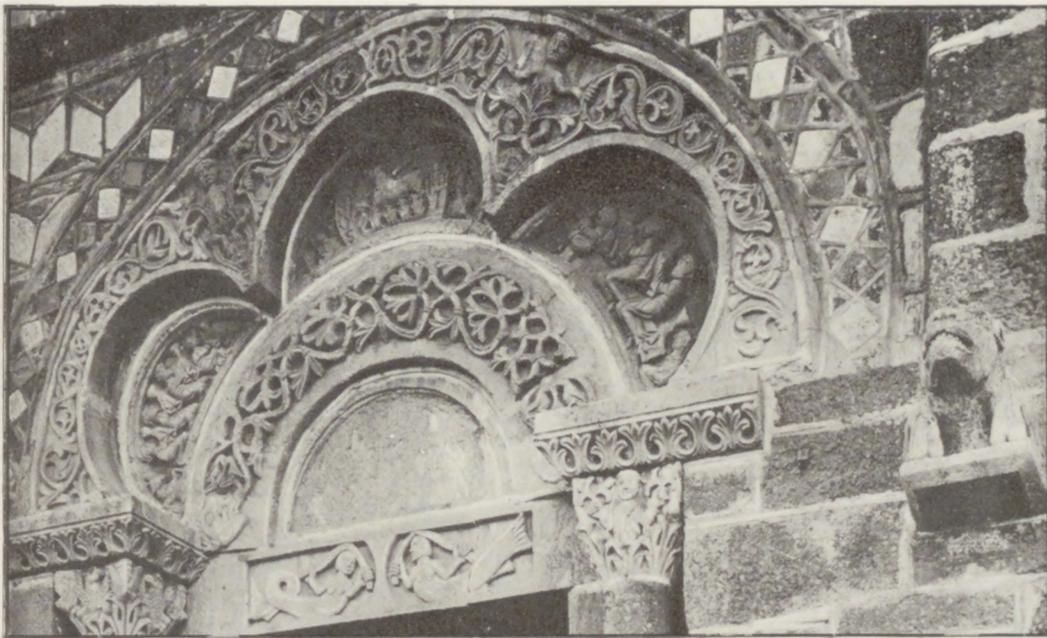
Si l'influence monastique ou l'inspiration chré-

¹ *Loc. cit.*

tienne, toute seule, ont dicté tant de bas-reliefs où la Luxure est châtiée d'impitoyable manière, avec quelle intime satisfaction (où n'entre pas seulement la réprobation du péché) tant d'imagiers, le plus souvent issus du milieu populaire, n'ont-ils pas stigmatisé, torturé l'avarice? Quelle figure plus près du sentiment du peuple de tous les temps que celle du Mauvais Riche de l'Évangile condamné à la géhenne pour avoir méprisé la misère de Lazare ou celle du Riche tout court, n'emportant dans l'autre monde que le sac gonflé d'écus qui, pour ne s'être pas ouvert au pauvre, sera la cause de son éternel supplice. Quant au culte des saints, on sait assez quel rôle il joua dans la vie spirituelle du moyen âge et notamment quel puissant excitateur il fut pour toutes les formes de l'art. Leurs reliques jouèrent alors en quelque sorte pour le monde chrétien le rôle des dents de Deucalion dans le mythe antique : partout où elles tombaient, fleurissaient les villes, les villages ou les établissements monastiques.

Si l'on veut se faire du culte des reliques, au douzième siècle notamment, l'idée la plus haute et qui a des chances de contenir le plus de vérité profonde, il faut, sans méconnaître des abus incontestables et contre lesquels s'élevait déjà un Guibert de Nogent¹, relire l'apostrophe enflammée, digne

¹ Qui, d'ailleurs, en un autre endroit, exalte en termes magnifiques



Phot. Archives photographiques.

Planche II

DEUX TYMPANS DE CARACTÈRE ARCHAÏQUE.

En haut : LA LANDE-DE-CUBZAC.

En bas : SAINT-MICHEL DE L'AIGUILLE, AU PUY.

d'être comparée à certains passages des Épîtres de saint Paul, que Suger adressait au roi Louis VI le jour de la translation des corps saints dans le nouveau chœur de Saint-Denis : « Aide de tes mains à porter ici ces reliques de notre seigneur, notre apôtre, notre protecteur, afin que nous vénérions ces cendres sacrées, que nous baisions ces urnes saintes, que nous nous réjouissions toute notre vie de les avoir reçues, de les avoir gardées. Ils sont vraiment les hommes saints qui ont livré leurs corps pour le témoignage du Seigneur, qui, pour notre salut, enflammés du feu de la charité, ont quitté leur terre et leur parenté; qui ont appris à toute la Gaule la foi de Jésus-Christ par l'autorité apostolique, qui pour elle, ont virilement combattu, ont méprisé, nus, les verges, enchaînés, les bêtes féroces et affamées, et, insensibles aux chevaux et aux flammes, ont enfin joyeusement accepté d'offrir leurs têtes aux coups des haches barbares¹. Va donc, roi très chrétien, afin, que nous recevions notre bienheureux protecteur Denys le suppliant humblement qu'il prie pour nous Celui dont la promesse est fidèle... »

Si le culte des reliques prenait cette forme dans

le zèle et l'hospitalité des Français pour les corps des saints de toute nation.

¹ Ce très beau texte qu'il a fallu se résoudre à paraphraser en quelques endroits difficilement traduisibles en français se trouve dans *De rebus in administratione suce gestis* (éd. LECOY DE LA MARCHE, *Recueil des Historiens de la France*, p. 235).

l'âme d'un Suger, on ne saurait avancer, bien entendu, qu'elle fût tout à fait la même pour le petit artisan des villes ou le serf attaché à la glèbe; il est permis de croire que les humbles d'alors imaginaient un peu la religion à la manière d'une vaste féodalité où il faisait bon d'être gardé et défendu par une force toute voisine, la plus voisine possible, et cela sans préjudice, d'ailleurs, de la leçon permanente d'idéalisme, de pureté, de sacrifice, de charité qui émanait comme forcément de l'exemple des saints alors même que leur histoire ou leur physionomie eût été fort imparfaitement connue, voire même plus ou moins légendaire.

Au culte des reliques se rattache étroitement la pratique des pèlerinages : Jérusalem, Rome, Compostelle et, plus près, le Puy, Conques, Rocamadour, Vézelay et cent autres lieux mettaient en marche comme autant d'invisibles aimants les individus ou les foules. On sait que l'influence des pèlerinages, de ces autres « chemins qui marchent », courants de circulation établis d'un bout à l'autre de la France, et de la France à l'Europe et aux lieux saints a été puissamment mise en lumière par M. Bédier, en ce qui concerne la propagation des légendes épiques, par M. Mâle pour celle des formes de l'art; c'est là une belle conquête de l'érudition française. Je ne crois pas cependant que l'on puisse alléguer quant à la sculpture de faits aussi probants que l'est par exemple, pour l'architecture,

la présence d'un même plan, remarquable et insolite, tout le long du « chemin de Saint-Jacques. » Sans doute, les pèlerinages sont à la base d'œuvres capitales, à Moissac, à Vézelay, à Conques, à Toulouse, à Compostelle et dans beaucoup d'autres lieux; mais, sauf quelques rapports indéniables entre la sculpture de ces deux derniers centres, je ne vois pas que l'on puisse parler d'un style ou d'une école du pèlerinage. Conques, par exemple, n'aurait peut-être pas eu de sculpture sans les pèlerinages, mais si cette sculpture relève de l'Auvergne et de Toulouse sans, du reste, copier aucune œuvre connue de ces deux régions, de quelle influence voudrait-on bien, en tout état de cause, qu'elle relevât, placée qu'elle est par la géographie entre ces deux écoles? Il semble bien toutefois que nous touchions une preuve sensible de l'action du pèlerinage dans la diffusion de thèmes empruntés à la Geste de la Table Ronde qu'il faut, par un singulier paradoxe historique, aller chercher maintenant en Italie.

La croisade, cette autre manifestation de la prédominance des forces spirituelles dans un temps encore si anarchique, si brutal, si abandonné à l'arbitraire et à la violence, eut-elle sur l'art, par la propagation des formes orientales, — un des traits les plus frappants de la physionomie romane — le rôle déterminant qu'on serait tenté de lui attribuer? La question est controversée depuis longtemps,

mais les emprunts de l'art du moyen âge à l'Orient chrétien, à l'Orient musulman même, sont tellement continus et d'origine si ancienne que l'appoint des expéditions d'outre-mer put seulement les rendre plus directs et plus fréquents et, d'ailleurs, il est assez curieux que ces emprunts commencent à s'éliminer justement dès la seconde moitié du douzième siècle. Les faits en sens inverse sont beaucoup mieux établis et l'on sait que les croisés fondèrent en Palestine et Syrie de véritables colonies d'art français ; les chapiteaux de l'église de l'Annonciation à Nazareth, racontant la vie et la légende des apôtres, semblent un chapitre détaché de la sculpture bourguignonne, telle qu'elle se pratiquait aux confins du Brionnais et du Lyonnais à la même époque ¹.

*
* *

Mais il est temps d'aborder de plus près l'objet même de notre étude et, nous plaçant en face de la sculpture romane, d'envisager successivement ses auteurs, ses méthodes et les conditions matérielles et morales de ses créations, de la consi-

¹ Les moulages de ces chapiteaux et de deux têtes de statues de la même église qui viennent d'entrer au Trocadéro sont une des plus précieuses acquisitions que le zèle et la ténacité de son conservateur, M. Paul Deschamps, aient procurées au Musée de sculpture comparée.

dérer en un mot dans sa technique et dans son contenu spirituel.

Nous ne sommes guère mieux renseignés sur le sculpteur, décorateur ou imagier, du douzième siècle que sur son descendant immédiat, celui des cathédrales gothiques; tout au plus pouvons-nous le supposer, surtout aux origines, encore moins dégagé des humbles métiers de la pierre, sauf, peut-être, lorsqu'il appartenait au milieu monastique. En] était-il souvent ainsi? on l'a beaucoup dit, mais les preuves manquent le plus souvent pour l'époque qui nous occupe et même il est très remarquable que les signatures (assez fréquentes) de sculpteurs sur pierre (voir fig., p. 65) ne comportent presque jamais le mot *frater* ou *monachus*¹ que l'on rencontre souvent dans les signatures d'ouvriers du métal ou d'orfèvres, à la même date; vers 1180, par une exception, peut-être unique, le moine Martin est désigné par une inscription comme l'auteur du tombeau de saint Lazare à Autun et il est assez curieux que ce travail soit justement exécuté, non pour une abbaye, mais pour une cathédrale, ce qui tendrait à faire croire qu'il s'agissait d'un ouvrier célèbre sollicité de divers côtés comme l'était dès 1077 un autre moine, Guinamond, de la Chaise-Dieu.

Il n'est pas douteux en tout cas que si des

¹ DE LASTEYRIE, *l'Architecture en France à l'époque romane*, p. 237.

clercs, en nombre plus ou moins considérable, ont pris une part active et personnelle à l'exécution des œuvres dont nous aurons à nous occuper, des laïcs leur ont été associés ou ont travaillé à la même époque dans des conditions analogues. Rien dans leur œuvre ne permet de discerner la catégorie sociale des artisans, pas même le caractère plus ou moins savant de l'inspiration, car Suger nous apparaît dictant à des ouvriers laïcs, recrutés de toutes part, ses énigmes symboliques les plus abstraites. Je viens de l'indiquer : à la différence de ce qui se passe au treizième siècle, les signatures d'imagiers sont nombreuses au douzième : il s'en trouve dans toutes les régions, mais, se présentant toujours isolées, sans être corroborées par des textes, apparaissant et disparaissant comme des météores, elles ne nous apprennent rien de plus sur leurs auteurs que ce que le seul examen de leurs œuvres nous eût permis de conjecturer¹.

Comment se faisait l'éducation de ces imagiers ? Évidemment sur le chantier, sous la discipline d'un maître. La diversité des modèles consultés, du système général de proportions comme du type des figures, de la nature des matériaux, des formes de l'architecture auxquelles la sculpture devait s'adap-

¹ Quand le nom est semblable sur deux monuments comme Petrus à Dijon et à Thil-Châtel, Mavo à Nevers et à Fontevrault, Gilbertus ou Gislebertus à Toulouse et à Autun, rien dans le style ne permet d'affirmer qu'il s'agit du même sculpteur.

ter, donne aux différents ateliers une personnalité extrêmement accusée et telle que nous croyons pouvoir reconnaître, d'une école à l'autre, des échanges d'influences qui s'expliquent sans doute par des échanges de main-d'œuvre.

Cette extrême diversité est un des traits essentiels de la sculpture romane en France; un autre plus intime et qui se rencontre à l'intérieur de chaque école est la complexité des formes et de l'inspiration : complexité qui est le fait d'une époque d'expériences et de tentatives, de curiosités infinies, le fait d'un art à la fois jeune et comme opprimé de souvenirs; il prend de toutes mains, de crainte de rien laisser échapper de ce qui s'offre à lui; il ne sait pas tout de suite choisir ce qui convient le mieux à son dessein; il lui arrive de juxtaposer des éléments absolument hétérogènes et de ne pas consentir à laisser tomber ce qu'il a déjà remplacé. Nous donnerons chemin faisant de nombreux exemples de cette tendance, soit dans le domaine de l'iconographie, soit dans celui des formes.

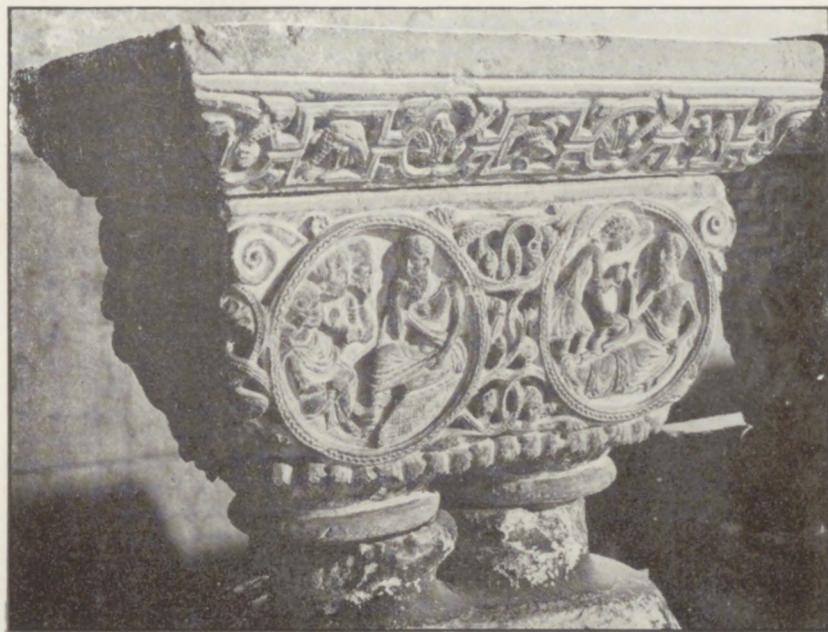
Toutefois, dès qu'elle sort de la période des tâtonnements et malgré toutes ces causes de différenciation, la sculpture romane, où qu'on la prenne, nous apparaît revêtue de quelques caractères constants qui, agissant et réagissant l'un sur l'autre dans une mesure variable, constituent son identité propre parmi toutes les autres œuvres de la plastique.

Et, tout d'abord, on connaît l'étroite subordination de la sculpture du moyen âge aux données de l'architecture ; au treizième siècle nous trouvons cette subordination, pour ainsi dire en possession d'état, ayant derrière elle une tradition déjà longue ; aux débuts du douzième, nous assistons à la naissance du fait, nous voyons l'architecture engendrer un à un les éléments de son décor¹. Cependant la loi de l'appareil² qui, dans la sculpture du treizième siècle, sera comme l'expression sensible de cette intime union est beaucoup moins rigoureuse au douzième. C'est que, à ses origines, la sculpture romane obéit à une autre loi, à un autre instinct plutôt, qui, parfois, irait jusqu'à contredire le premier ; c'est cette loi de l'« adhérence au cadre » que M. Focillon a si ingénieusement mise en lumière dans son enseignement de ces dernières années à la Sorbonne et dans diverses publications.

Étant donné un espace à remplir, soit le tronc

¹ S'il m'arrive parfois, au cours de cette étude, d'instituer de tels rapprochements, ce n'est pas (je me suis expliquée plus haut sur ce point) que je considère la sculpture romane seulement comme une préparation à l'art qui la suivra ; c'est qu'il me semble que ces rapprochements qui s'imposent sans cesse à mon esprit en raison du travail analogue que j'ai fait précédemment sur la sculpture du treizième siècle sont éminemment propres à fixer les notions concernant l'une ou l'autre de ces époques.

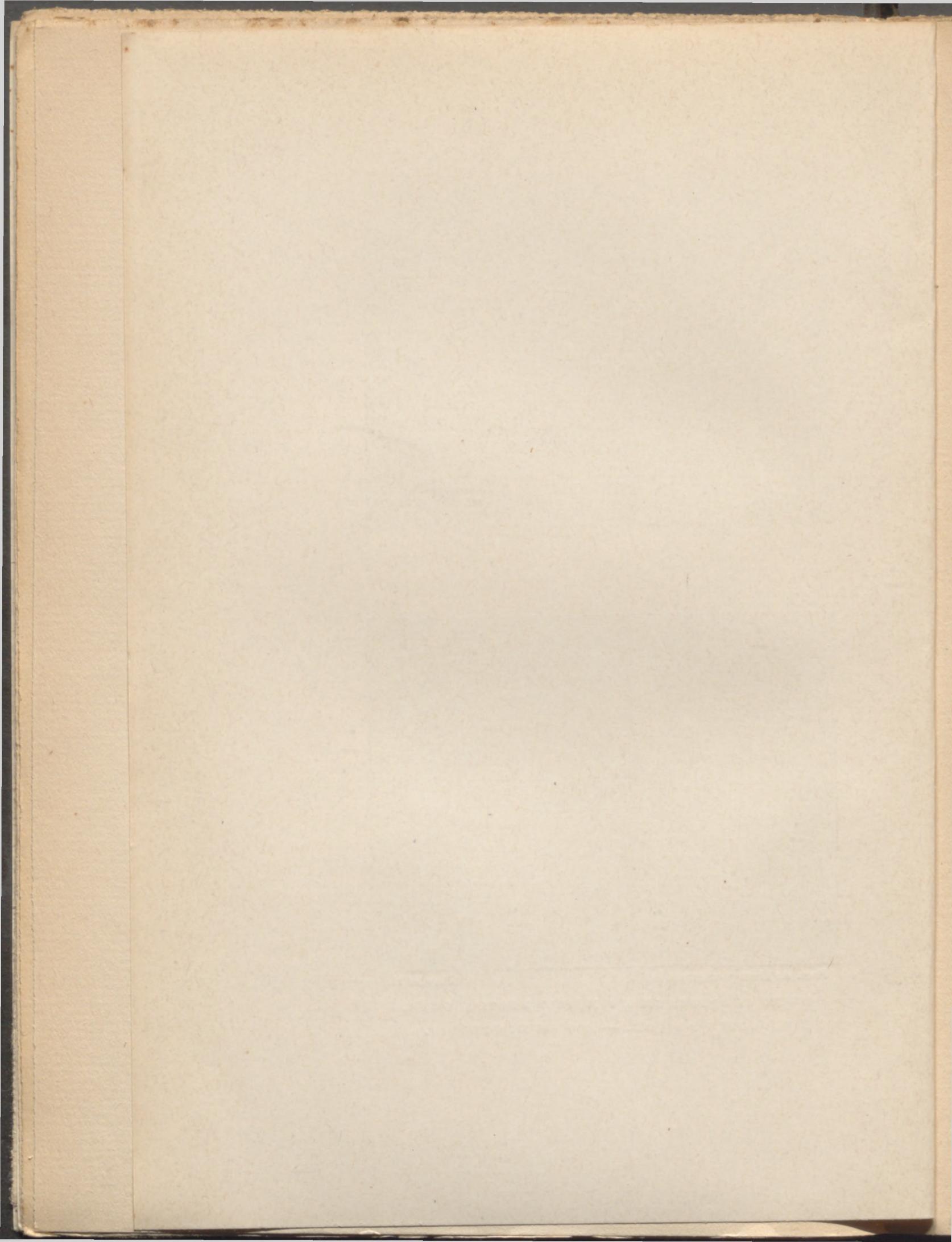
² On désigne ainsi la pratique presque constante de la sculpture gothique qui est de proportionner chaque figure ou chaque ornement à une hauteur d'assise en sorte qu'un joint de la pierre ne vienne pas couper ornement ou figure.



Phot. Archives photographiques.

Planche III.

DEUX CHAPITEAUX DU MUSÉE DE TOULOUSE.
HISTOIRE DE JOB. — MOTIF DÉCORATIF.



d'un cône d'un chapiteau, le rectangle allongé d'un pilastre ou d'un trumeau, le triangle curviligne d'un tympan, la plastique romane se préoccupe d'abord et spontanément des rapports entre ses formes et le cadre; elle « multiplie les points de contact »; elle tend à faire bloc dans les limites qui lui sont concédées; on voit que poussée à l'extrême, cette tendance serait opposée à la loi de l'appareil qui aboutit à compartimenter la composition. A l'époque romane ou pour parler plus exactement (car nous sommes bien plus renseignés sur la topographie que sur la chronologie), dans les écoles régionales, les deux principes se rencontrent, se font de mutuelles concessions; le passage définitif de l'un à l'autre est un des traits qui marquent l'avènement de l'école proprement française, celle des portails royaux que nous étudierons plus tard (comparez à ce point de vue les Pl. XVI et XXIII ou XXVIII).

Or, cette préoccupation des rapports de la forme avec un cadre donné, c'est essentiellement un instinct de décorateur et nous touchons là un des éléments déterminants du caractère de la sculpture romane : le goût, la recherche du décor, poursuivi à temps et à contretemps; on peut dire que, pour elle, toute ligne, tout ensemble de lignes, toute composition se tourne en décor, et le jour où il lui arrivera de penser des formes autrement qu'en fonction d'un décor, c'est qu'un art nouveau et

d'une essence différente sera né. De là procède cette grammaire ornementale des chapiteaux et des frises avec son double principe, celui de l'antagonisme et celui de la symétrie, constamment alternés (Pl. IX); de là ces compositions de tympan où toute ligne appelle une ligne qui lui réponde, où l'iconographie sacrée elle-même se plie à l'arbitraire et contente le regard de courbes et de contre-courbes savamment calculées (Pl. VI), sacrifiant à une sorte de virtuosité éperdue un effort vers la vraisemblance dont les sculpteurs ne seraient d'ailleurs pas encore capables.

Côte à côte avec la recherche du décor, intervient celle de l'expression, elle aussi poursuivie à tout prix; aux origines, ou devant certaines formules banales, lieux communs de l'art roman, on peut parfois se demander (Pl. VI) laquelle des deux tendances est responsable de telle arbitraire flexion du corps, de tel paraphe de la draperie; mais lorsqu'on arrive au portail de Vézelay, par exemple, aucune explication purement formelle ne pourrait suffire; il devient indispensable d'évoquer la puissante idée qui informe toute l'œuvre (Pl. XVIII et XIX) et, devant le tympan du *Jugement* à Autun, la question ne se pose même plus. A mesure qu'on monte d'un degré dans l'échelle des créations romanes, la part de la conscience et du choix croît à proportion des progrès réalisés par la technique.

Tous les arts archaïques sont tributaires de con-

ventions, c'est-à-dire de procédés schématiques, soit pour suggérer le relief et le mouvement, soit pour rendre telle ou telle modalité de la draperie, tel ou tel trait de la figure humaine ou animale qui offre de particulières difficultés; la sculpture romane n'échappe pas à cette loi; on peut même dire que, chez elle, ces conventions sont particulièrement agressives et variées¹; or beaucoup de ces stylisations arbitraires, lorsqu'elles ne sont pas un moyen instinctif ou acquis d'éluder un problème technique de perspective ou de modelé, ressortissent aux causes plus profondes que nous venons d'évoquer.

Et, par exemple, on a remarqué que le volume de la tête ne diminue pas en proportion du reste dans une figure de petites dimensions, en sorte que le même ensemble : Autun, Moissac ou Chartres (Pl. XXVIII à XXX), présentera, à côté de grandes figures à toutes petites têtes, de petites figures à têtes plutôt grosses : c'est que le sculpteur n'a pas voulu réduire dans son œuvre les éléments expressifs par excellence.

Cet art, en effet, veut tout dire et tout dire à la fois : il ignore les sous-entendus et les demi-teintes. Tout ce qui, dans une figure, concourt à l'expression : geste, regard, mouvement des dra-

¹ On en trouvera la meilleure énumération dans les livres ci-dessous : HOURTICQ, *la Vie des images*, P. DESCHAMPS, *la Sculpture française* (éditions du Pégase).

peries est outré; les têtes se renversent brusquement sur l'axe du cou (voyez les *Vieillards* du tympan de Moissac, Pl. XII), les Apôtres des *Ascensions*, Pl. XI); la marche devient une course alors même que le sujet n'implique par lui-même aucune précipitation, comme dans *la Présentation au Temple*. Bien plus, il arrive qu'un seul personnage réalise à la fois deux ou jusqu'à trois actions distinctes; l'ange qui soutient la mandorle d'une *Ascension* ne fait, pour ainsi dire, que lui prêter ses mains; tout le reste de son corps obéit au désir de se tourner vers les Apôtres, restés sur la terre, pour leur adresser l'apostrophe : *Viri Galilei* (Pl. VI).

Celui de *l'Annonciation* d'un chapiteau d'Autun, d'une main fait le geste d'avertir Marie, de l'autre instruit Joseph à sa gauche. A son tour, le *Joseph* de la *Présentation* de Moissac se détourne pour écouter le conseil de fuir en Égypte sans cesser en même temps de hâter la marche de Marie vers le Temple...

Il n'est pas jusqu'au grouillement de formes des chapiteaux, jusqu'à ce thème perpétuellement repris de la lutte, du conflit en action mettant aux prises figures animales et monstrueuses ou figures humaines plus ou moins consciemment déformées qui ne me paraisse comme gonflé, saturé de cette passion romane intervenant en collaboration constante avec l'instinct du décor (Pl. XXII). Et plus on y réfléchit, plus il apparaît qu'avec cette tension

vers le mouvement et vers l'expression, même excessive, presque toujours excessive, avec cette sorte d'irruption désordonnée, comme frénétique, de la vie dans un organisme qui n'est pas encore pleinement apte à le recevoir et qu'elle désarticule, pour ainsi dire, nous touchons à l'essence même de l'art roman.

La sculpture romane est née du bas-relief, nous avons déjà signalé ce fait et elle se ressentira toujours de ses origines ; la conquête de la troisième dimension ne sera vraiment réalisée que dans le cours du treizième siècle et jusque-là, les figures, même d'un relief très saillant, conserveront toujours le caractère d'avoir été dégagées d'une surface plane ; mais la sculpture romane reste, pour des raisons plus profondes encore, un art avant tout linéaire : technique, recherche du décor, recherche de l'expression, recherche du mouvement y aboutissent à conférer à la ligne une valeur significative essentielle, un tracé vivant et frémissant. Que l'on essaie de découper le contour des figures d'une œuvre romane bien caractérisée, telle que le tympan de Moissac ou le petit tympan bourguignon (Pl. VI) de Montceau-l'Étoile ; que l'on fasse la même expérience sur une œuvre gothique : le tympan de la *Mort de Marie* à Notre-Dame de Paris ou celui du *Jugement* de Chartres et l'on comprendra tout ce qui sépare deux conceptions de la forme et deux manières de sentir.

Cependant, tout le long de cette analyse et à vouloir serrer de près les phénomènes si complexes de la création artistique, je sens combien toute généralisation est arbitraire, combien ce que je viens de dire dans les pages précédentes et qui, je le crois, correspond assez bien à la physionomie des écoles languedocienne, bourguignonne ou même poitevine devrait être mitigé et tempéré en abordant l'école provençale, par exemple ; j'en dirai les raisons et, sans m'attarder ici davantage aux questions du style, de la draperie, des proportions, du modelé des têtes, traits qui varient tellement de région à région qu'il est presque impossible d'en dégager un tableau d'ensemble, j'ai hâte d'arriver à la question capitale des influences, à celle qu'un livre fameux et toujours actuel formule ainsi : *Orient ou Rome?*

*
* *

Si l'on s'en tenait uniquement à l'iconographie, la réponse à la question posée plus haut ne serait pas douteuse ; la sculpture romane tourne si délibérément le dos à la seule source qui pût lui apporter quelque chose de la tradition romaine : celle des sarcophages, multipliés cependant à tant d'exemplaires sur le sol de la France à cette époque¹ qu'il

¹ Le nombre en est encore considérable et, cependant, les recueils

y a là, à mes yeux, un mystère presque incompréhensible. Une copie formelle comme celle du tombeau de Saint-Hilaire (Aude) est d'une insigne rareté; le tympan de Saint-Sauveur de Nevers qui montre dans un style apaisé tout à fait classique la *Remise des clés à saint Pierre*, celui de Valence avec la *Multiplication des pains*, ne sont pas moins exceptionnels : or, l'iconographie romane, on le voit mieux chaque jour, n'a que très peu créé; en somme, toutes les recherches récentes aboutissent à cette constatation que le trésor chrétien des images tel qu'il alimenta l'art jusqu'au quatorzième ou quinzième siècle était presque entièrement constitué en Orient dès le sixième ou le huitième.

Si donc la sculpture refusa de perpétuer la tradition aimable, touchante à certains points de vue, mais figée dans un archaïsme vieillot, des sarcophages¹, elle ne put s'inspirer que de l'Orient : Orient byzantin ou Orient syriaque par ces voies détournées que j'ai dites plus haut, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'œuvres d'art, pour la plupart étrangères à la plastique. Il n'était d'ailleurs pas nécessaire, dans la plupart des cas, de demander ces

de Le Blant en citent presque à chaque page qui ont disparu depuis le dix-septième siècle; or, au douzième, et aux époques qui ont précédé, on les recherchait avidement pour y déposer les restes des plus illustres ou saints personnages.

¹ L'école de Provence elle-même, nous le dirons plus loin, doit plus aux sarcophages et surtout à l'art classique gallo-romain comme formes que comme iconographie.

modèles directement à l'Orient, car, dès les temps carolingiens, une première assimilation par l'art occidental des formes orientales avait été réalisée. Mais avec l'iconographie à la fois comme appât et comme véhicule, il était inévitable que les formes aussi se proposassent à l'imitation de nos sculpteurs.

Je crois cependant qu'il serait tout à fait inexact et injuste de trop minimiser l'apport des influences que j'appellerai pour simplifier : antiques, tout court. En dehors des sarcophages, qui constituent la tradition chrétienne, les monuments païens devaient, à l'époque que nous étudions, subsister encore en grand nombre sous les yeux des sculpteurs romans ; un précieux texte (du onzième siècle, il est vrai) ne nous montre-t-il pas Oderanne de Sens (c'est lui-même qui nous l'apprend), copiant des morceaux de sculpture trouvés dans les tranchées ouvertes pour construire la cathédrale ?.

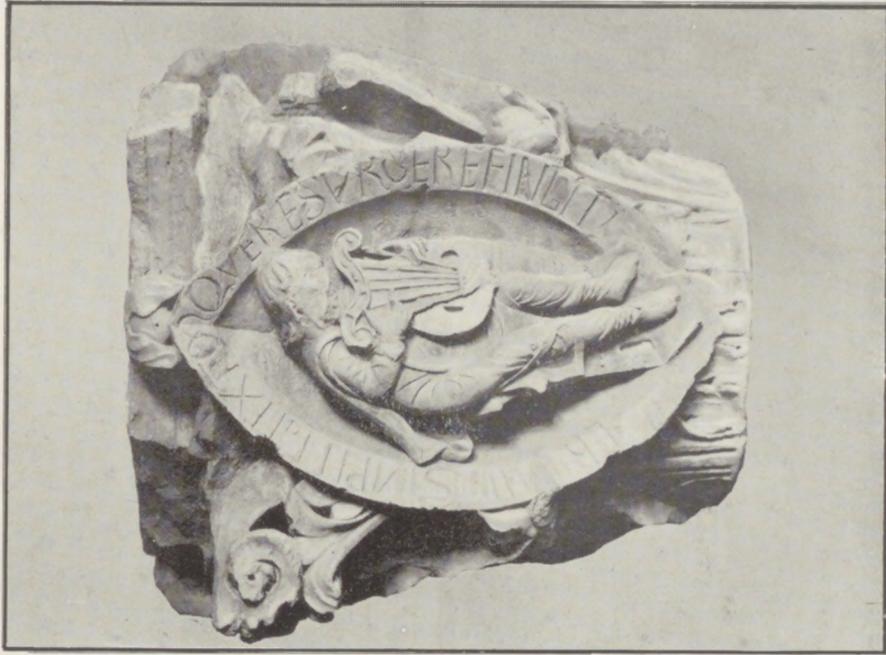
Est-il croyable, d'ailleurs, que les mêmes hommes qui adoptèrent avec une telle prédilection le type du chapiteau corinthien se soient volontairement interdit tout autre emprunt ? En Bourgogne, dans le domaine ornemental, le décor antique profondément ressenti voisine ou alterne avec le décor méplat d'origine orientale. En Provence, il règne presque exclusivement ; et par toute la France, la liste serait longue des emprunts qui lui sont faits. Parmi les plus formels figurent



Phot. A. G

DEUX CHAPITEAUX BOURGUIGNONS.

CATHÉDRALE D'AUTUN : TENTATION DE JÉSUS-CHRIST. — ABBAYE DE CLUNY
(aujourd'hui au Musée) : LE TROISIÈME TON DE LA MUSIQUE.



Collection du Dr Pourzet.

Planche IV.

ces masques de théâtre que l'on retrouve, soit sur des chapiteaux, soit (à Conques) accrochés, comme des trophées, au bord des tribunes. Avec ces éléments purement décoratifs, quelque imitation des compositions, des figures et des draperies s'introduisit-elle dans ce qu'on pourrait appeler la conscience romane?... Cela n'est pas douteux pour l'Auvergne et la Provence, tandis que les faits d'influence antique sont, dans les autres régions, comme masqués par l'exubérance d'écoles d'une puissante originalité. Mais ce qui apparaît avec évidence, c'est que ces influences deviennent plus actives et déterminantes à mesure que la sculpture prend un caractère plus général et se dégage peu à peu des outrances de sa fougue première; dans ce sens, la sculpture gallo-romaine aurait aidé dans une mesure que nous ignorons à ce travail d'épuration et d'élargissement au bout duquel était l'art des cathédrales : on ne peut se soustraire à cette impression quand on visite le musée archéologique d'une de ces villes où un puissant art romain a précédé une puissante école romane : Autun, Sens, Poitiers, Toulouse surtout¹; mais nous aurons plus d'une fois, au cours de cette étude, l'occasion de mentionner les modalités, soit de

¹ C'est avec une vive satisfaction que, relisant dernièrement l'admirable chapitre : *Sculpture du moyen âge* de M. Louis GILLET, dans *l'Histoire de la Nation française*, j'ai constaté que nous nous rencontrons dans cette opinion.

l'influence antique, soit de l'influence orientale sur l'art de nos sculpteurs.

*
* *

De tout ce qui précède, on déduit assez facilement que l'iconographie de la sculpture romane n'offre pas un tout aussi logique, ramassé et cohérent que celle de l'époque gothique : ses sources sont diverses et elle n'a pas encore choisi entre les thèmes ni entre les diverses manières de les interpréter.

Son rôle cependant fut, à ce point de vue même, fécond en conséquences : d'une part, elle fit entrer dans le domaine monumental, elle adapta au cadre architectural des compositions qui n'avaient jusqu'alors vécu que dans la plate peinture des murs, sur les pages des manuscrits ou, tout au plus, dans le relief des ivoires et de l'orfèvrerie ; de là, alors même qu'elle n'invente pas les thèmes, tout un travail de transposition, de composition dans l'espace qui équivaut à une création et au cours duquel se produit maint enrichissement de la donnée primitive ; d'autre part, elle fit pour la première fois, à côté des sujets traditionnels, des idéogrammes religieux ou des ensembles narratifs, une place à tout ce monde de la vie humaine et de

la nature que l'iconographie byzantine, uniquement anthropomorphique, historique ou dogmatique, avait systématiquement ignoré¹. Faune, flore, Calendrier, Arts libéraux, Vertus et Vices : c'est comme une fenêtre qui s'ouvre et fait entrer l'air respirable dans la basilique chrétienne. Par ces deux caractères, en sus et au delà de sa valeur propre qui pourrait se suffire à elle-même, elle ouvrit efficacement les voies à l'art gothique; elle amassa un à un à pied d'œuvre presque tous les matériaux dont le treizième siècle bâtit ses définitives synthèses.

Le domaine de l'iconographie romane est immense, mais ce serait tout à fait en fausser les perspectives que de vouloir présenter en ordre logique une énumération des divers thèmes car leur importance et leur fréquence furent extrêmement inégales.

En ce qui concerne les grandes pages monumentales des tympans, on peut croire que leur choix fut d'abord dicté par deux considérations, l'une morale, l'autre technique, se rencontrant et se renforçant mutuellement : d'une part l'idée de glorification, de triomphe qui avait déjà inspiré le thème des conques d'abside du premier art chrétien, puis la convenance de ce thème aux données de la forme d'un triangle curviligne. La *Vision*

¹ Du moins dans les monuments qui nous sont parvenus; il n'en avait pas toujours été ainsi, cf. *Histoire de l'art*, I, 174-176.

apocalyptique (image de Dieu, Père ou Fils, inscrite dans une auréole entourée des symboles des évangélistes, et parfois des Vieillards de la révélation de saint Jean) ou l'*Ascension* (image du Fils de Dieu entourée d'anges, cortège des apôtres) réalisaient admirablement ce double programme (Pl. XI et XII), mais bientôt la variété intervient; le thème du *Jugement* s'ajoute aux deux premiers : il en est d'abord étroitement dépendant (comparez Beaulieu à Moissac, Pl. XVI et XII), puis il s'étend, se diversifie et se particularise de détails nouveaux.

La *Cène du Christ* se prêtait excellemment à la forme d'un linteau, mais l'écoinçon restait vide : on y plaça la figure du *Christ de Majesté* (Pl. XVII), ou, par un symbolisme beaucoup plus beau et plus approprié, le sacrifice sanglant du Calvaire. Concurrément, se formaient les thèmes de l'iconographie mariale : la glorification de Marie sous la forme de l'*Adoration des Mages* (Pl. XXIII) où de la *Vierge de Majesté* surmontant les scènes de l'*Enfance de Jésus-Christ* apparaît aux tympan à l'heure où l'Église met sur les lèvres des fidèles l'*Ave Maria*, à l'heure où meurt saint Bernard, le trouvère de Marie.

On ne peut dire qu'aucun de ces sujets fût entièrement nouveau, et la *Pentecôte* de Vézelay avait aussi comme sa préfigure dans l'art des manuscrits, mais, pour la maîtrise des formes et

surtout la valeur d'émotion, quel écart incommensurable entre une page de manuscrit uniquement accessible aux clercs, un ivoire enfoui dans quelque trésor, même une châsse d'orfèvrerie aperçue seulement des fidèles au milieu des nuages de l'encens, et ces sortes de manifestes grandis à l'échelle monumentale, exposés aux yeux de tous sous la pleine lumière du jour; quelle autre puissance de propagation des idées et des sentiments!...

Enfin, c'est à Beaulieu (Pl. XVI), puis à Saint-Denys, sans doute, qu'a été créée cette sublime image : le Christ du Jugement, les bras en croix devant l'instrument de son supplice, mesure de la Justice et de la Miséricorde, entouré d'anges qui portent les clous, la lance, la couronne, tout ce que le quinzième siècle appellera les « Armoiries de Dieu »; ce sont les sculpteurs romans qui, à Autun, ont fait du *Pèsement des âmes*, légué par l'Égypte des Pharaons à l'Égypte chrétienne, un moment pathétique de la grande tragédie, qui ont nuancé la *Résurrection des morts* (Pl. XXI) de tant de traits d'humanité touchante. Et, si l'on poursuivait plus loin cette analyse, on verrait dans plus d'un thème s'introduire, à côté des interprétations traditionnelles, de ces traits qui sont propres à la sculpture romane.

Toutefois il ne faudrait pas juger toute l'iconographie romane sur quelques pages maîtresses : dans les monuments secondaires, les thèmes ne

gardent pas cette rigueur et cette clarté; ils glissent l'un vers l'autre, ils se confondent, se contaminent comme disent les philologues; l'*Ascension* se sépare mal de la *Vision apocalyptique* (Pl. VIII) et celle-ci s'annexe quelques éléments du *Jugement dernier*; l'*Adoration des Mages* voisine avec la *Résurrection des morts* ou avec le « Sénat » des apôtres, le *Christ de Majesté* surmonte les scènes de l'*Enfance*; des types périmés de l'art chrétien, comme *Daniel aux lions* reparaissent aux tympan des portails, et ces exemples de confusion qui sont bien dans l'esprit roman ne se rencontrent pas seulement aux origines.

L'école de l'Ile-de-France opère dans ce domaine comme dans celui des formes son travail de discipline et de sélection tandis qu'en généralisant le décor figuré des voussures et des pieds-droits, elle permet la réalisation de programmes symboliques plus complets et ramassés; dès 1140, dans cette école, l'ordonnance des portails gothiques est plus qu'amorcée. L'école bourguignonne qui, seule peut-être, montre jusqu'à la fin du siècle une activité originale et féconde aux côtés de sa nouvelle rivale, tantôt subissant, mais tantôt aussi exerçant l'influence, semble avoir été la première à dresser debout aux pieds-droits puis aux trumeaux des portails, au centre du cortège des patriarches et des prophètes, l'image de la Vierge mère portant l'Enfant-Dieu, ou recevant le message de

l'ange. Que ne donnerions-nous pas pour connaître ces précoces réalisations du thème de la Mère-Dieu ou de la Vierge « annoncée » d'Amiens!

Mais, si l'iconographie des portails nous paraît déjà d'une richesse souvent un peu confuse, que dire de celle qui se déploie dans le monde des chapiteaux! Presque tous les sujets que l'art chrétien aborda depuis les catacombes (on y retrouve même des « orants » et des « orantes ») s'y reconnaissent et voisinent, mais il faut bien le dire dans le plus complet désordre et pêle-mêle avec des représentations d'un caractère profane, monstrueux ou fantastique dont quelques-unes peuvent bien recevoir un sens symbolique mais dont beaucoup ne sont évidemment susceptibles d'aucune interprétation valable : purs jeux de l'outil et de l'imagination inépuisable de ceux qui les créèrent.

Pour ne parler que des thèmes religieux (nous examinerons les autres en étudiant les chapiteaux au point de vue de la forme), c'est là que se complète, en fragments dispersés, la somme théologique, historique ou morale de nos sculpteurs; l'*Ancien Testament* y figure non en séries suivies, mais dans quelques épisodes particulièrement populaires : le *Péché originel* ou simplement *Adam et Ève*, *Abel et Caïn*, le *Sacrifice d'Abraham*, *Judith*, *Samson* (avec le lion, ou victime de Dalila) *David* et ses musiciens, *Jonas*, *Daniel aux lions*

(le plus ancien sujet peut-être que l'art chrétien et la liturgie funéraire, elle-même empruntée d'une prière judaïque, ait traité); il saute aux yeux que ce dernier thème et quelques autres ont été l'objet d'une telle faveur en raison des éléments de décor et de symétrie qu'ils contenaient.

Le Nouveau Testament est représenté surtout dans les chapiteaux par les scènes de l'*Enfance*, du *Baptême*, de la *Tentation* (qui prêtait au pittoresque et à l'antithèse, Pl. IV).

Il faut retenir encore à l'actif des chapiteaux que nous leur devons la plupart des scènes de la *Passion* et de la *Résurrection* qu'ait produites, en dehors de quelques frises provençales¹ la sculpture romane; l'*Apocalypse* a fourni un certain nombre de thèmes; enfin, la *Légende dorée* des saints s'y déploie tout à l'aise. On peut même dire qu'à de très rares exceptions près (comme le tympan de Saint-Denis²) les chapiteaux au douzième siècle sont à peu près seuls avec les peintures murales à nous conserver des récits hagiographiques; peut-être les sculpteurs romans ont-ils hésité à aborder dans le vaste champ des tympan un ordre de représentations pour lequel la tradition ne leur aurait pas fourni de modèles?

Mais toute cette masse de sujets de nature diverse nous est communément livrée dans une

¹ Ou de celles de Dax et de Selles-sur-Cher.

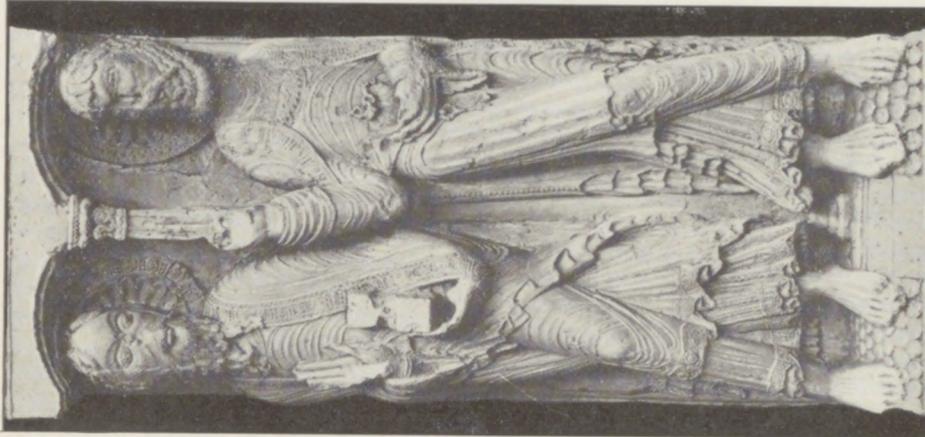
² Ou celui disparu de Saint-Bénigne de Dijon.



Phot. Archives photographiques.



Phot. Lassaie.



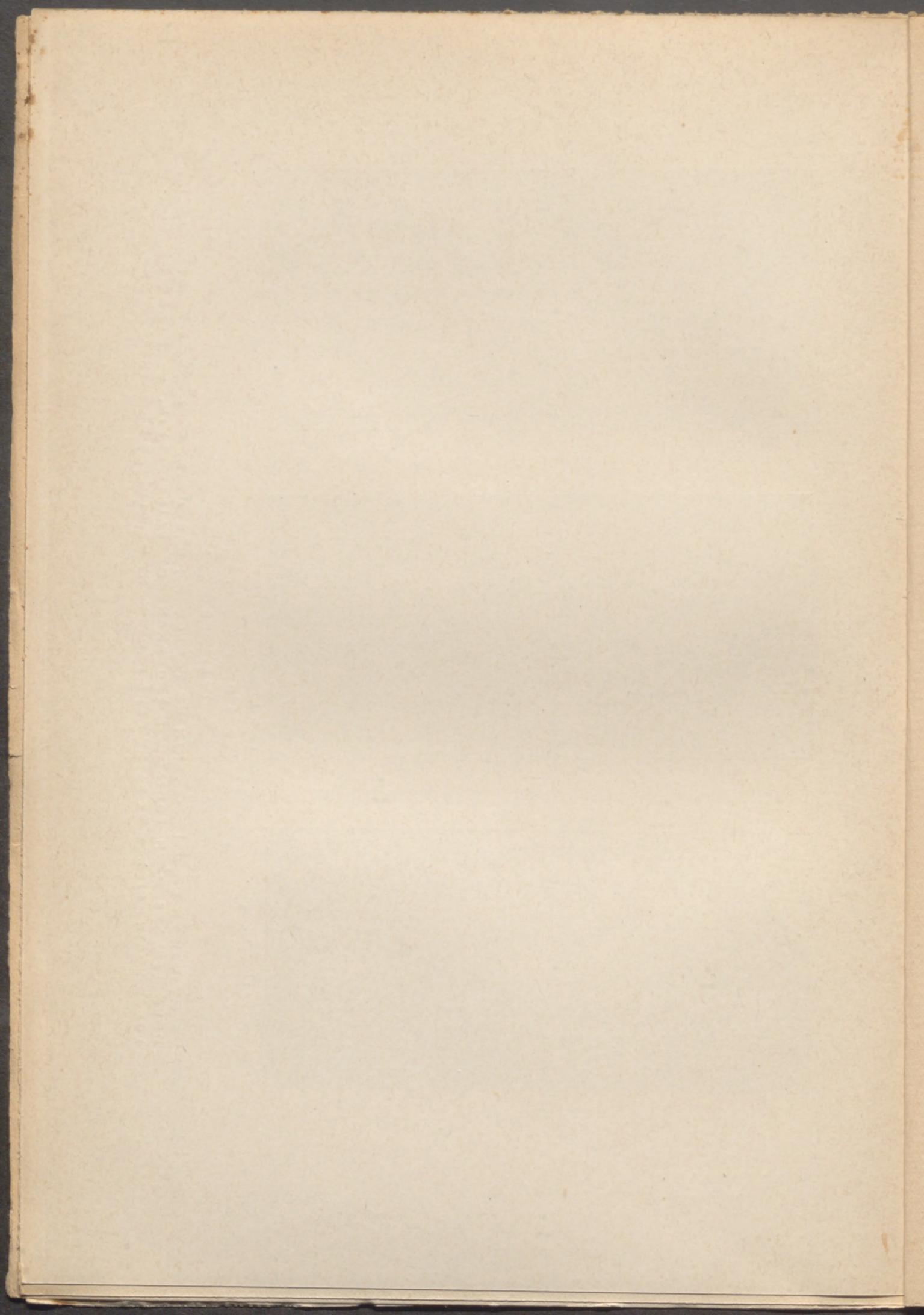
Phot. Giraudon.

Piancne V.

TYPES DE FIGURES EN PIED.

De gauche à droite :

MUR DU CHŒUR DE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE : CHÉRUBIN. — MUSÉE DE TOULOUSE :
 DEUX FIGURES D'UN ZODIAQUE? PROVENANT DE SAINT-SERNIN. — MUSÉE DE TOU-
 LOUSE : SAINT PIERRE ET SAINT PAUL PROVENANT DU CLOÎTRE DE SAINT-ÉTIENNE.



confusion qui ne serait pas beaucoup plus grande si l'emplacement en avait été tiré au sort : il est singulier que les autorités religieuses se soient si peu souciées de cette partie de la décoration alors même qu'il s'agissait de sculptures de cloître et qu'elles se trouvaient placées à portée des yeux. Il est trop évident que les tailleurs de pierre ont été la plupart du temps livrés à eux-mêmes et que, s'il leur arrive de reproduire tel sujet pénétré du plus haut symbolisme, c'est bien souvent parce qu'ils l'ont puisé, côte à côte avec des représentations d'un ordre tout différent, dans ces sortes de formulaires d'ornements qui devaient faire partie du fond commun de tout atelier¹. L'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de cette sorte de laisser-aller est fourni par l'église de Saint-Benoît-sur-Loire. S'il est un édifice où l'on dût désirer glorifier la mémoire du patriarche d'Occident, c'est celui-ci qui s'enorgueillissait de posséder ses reliques ; or une dizaine de chapiteaux racontent sa vie, mais il faut les chercher, les uns au narthex, les autres à la croisée du transept, un dans la nef, deux au triforium du chœur ; je sais bien qu'à Saint-Benoît, narthex, nef et chœur représentent trois campagnes, mais autant dire que, trois fois, les moines se sont

¹ Il y a, bien entendu, des exceptions qui seraient sans doute moins rares si les monuments de cet art nous étaient parvenus plus nombreux et je n'oublie ni le chœur d'Issoire, ni celui de l'Isle-Bouchard, ni les chapiteaux de l'ancien chœur de Cluny dont je parlerai, d'ailleurs, en divers endroits.

désintéressés de représenter la vie de leur fondateur en une histoire complète et continue...

Et cette sorte d'indifférence dans le choix des sujets devient particulièrement significative lorsque, comme il arrive souvent, un thème sacré et un thème profane voisinent, non plus seulement de chapiteau à chapiteau, mais étroitement associés sur une même corbeille ou sur un même élément de façade ; les exemples de cette irrévérence sont innombrables ; c'est, à Poitiers, un groupe de lutteurs placés exactement au-dessous de la *Nativité*, à Die, un chapiteau qui montre l'*Annonciation* sur sa face antérieure, un masque antique sur sa face latérale ; c'est, au tympan de Saint-Michel de l'Aiguille au Puy, les sirènes accompagnant l'adoration de l'Agneau divin¹. Ce même agneau symbolique se rencontre à une place d'honneur au-dessus de la clef du portail principal à Chadenac et peut-être les étonnants molosses qui l'accostent représentent-ils, après tout, en antithèse, les puissances du mal?... Mais on ne se sent qu'à demi rassuré devant leurs gueules menaçantes et l'on pense plus à une fable de La Fontaine qu'à une allégorie sacrée ; des faits de ce genre, qui peuvent sembler menus, nous éclairent, ce me semble, mieux que quelques énormes grossièretés, le plus souvent cachées dans

¹ Il semble bien que ces sirènes, régulièrement affrontées n'aient ici qu'une valeur purement décorative, non symbolique comme il arrive ailleurs.

les recoins obscurs de l'édifice, sur les démarches d'un art pour qui la curiosité des formes est comme irrésistible et l'emporte à chaque instant sur les délicates convenances de l'iconographie sacrée.

C'est un des titres de gloire de l'iconographie romane, nous le disions plus haut, d'avoir abordé des thèmes tout nouveaux (du moins dans l'art monumental) : thèmes de la vie morale avec *les Vertus et les Vices*, avec un grand nombre de sujets plus obscurs, mais où se devine plus ou moins confusément une intention de mettre en scène les conflits du bien et du mal (Pl. XXII); thèmes de la vie physique de l'homme, telle que la rythment les travaux des mois (Pl. XIX); thèmes de la vie intellectuelle, individualisée et diversifiée dans les représentations des *Arts libéraux* (Pl. XXX) où nous trouvons le plus sûr écho de l'enseignement de l'école et de ce naïf orgueil du savoir, si caractéristique du douzième siècle; thème de la nature avec l'évocation, tantôt fantastique, tantôt admirablement fidèle, de la faune réelle ou de celle que les récits des voyageurs situaient aux confins fabuleux. Il n'est pas jusqu'au *genre*, jusqu'aux scènes de la vie familière, qui, sous la forme de métiers ou de divertissements, ne s'introduise dans l'église avec la sculpture romane.

Les voussures et les chapiteaux se partagent ces divers sujets jusqu'au moment où le portail gothique, définitivement constitué, les accueille à son

socle, en bas-reliefs placés à portée de la main et des yeux.

Chemin faisant, nous avons été plus d'une fois amenée à écrire le mot de symbolisme ; voici venu le moment de nous demander quel rôle joue cette notion dans l'iconographie du douzième siècle : un rôle très grand, certes, plus grand peut-être que dans aucune autre forme de l'art chrétien ; nous aurons souvent l'occasion de le signaler. Cependant, en ce qui concerne la sculpture, il y a plus d'une réserve à formuler. Suger lui-même semble avoir renoncé à faire traduire dans la pierre les subtiles et laborieuses allégories qu'il dictait à ses orfèvres ou ses peintres verriers ; le symbolisme du portail de Saint-Denis est fort clair et simple : son trait le plus nouveau est, sans doute, d'avoir rapproché du Jugement dernier le double cortège des Vierges sages et des folles ; il ne se peut rien de plus direct et de moins scolastique.

Quant au parallélisme continu entre les faits du Nouveau Testament et quelques-uns (assez arbitrairement choisis) de ceux de l'Ancien, ce n'est pas dans la sculpture qu'il s'en trouve des exemples. M. Mâle a très heureusement montré que ce rapport entre l'ancienne loi et la nouvelle n'a été que suggéré, sous une forme essentiellement monumentale, dans les portails royaux par cette série de figures, de personnages bibliques (parfois associés aux apôtres Pierre et Paul), qui viennent apporter



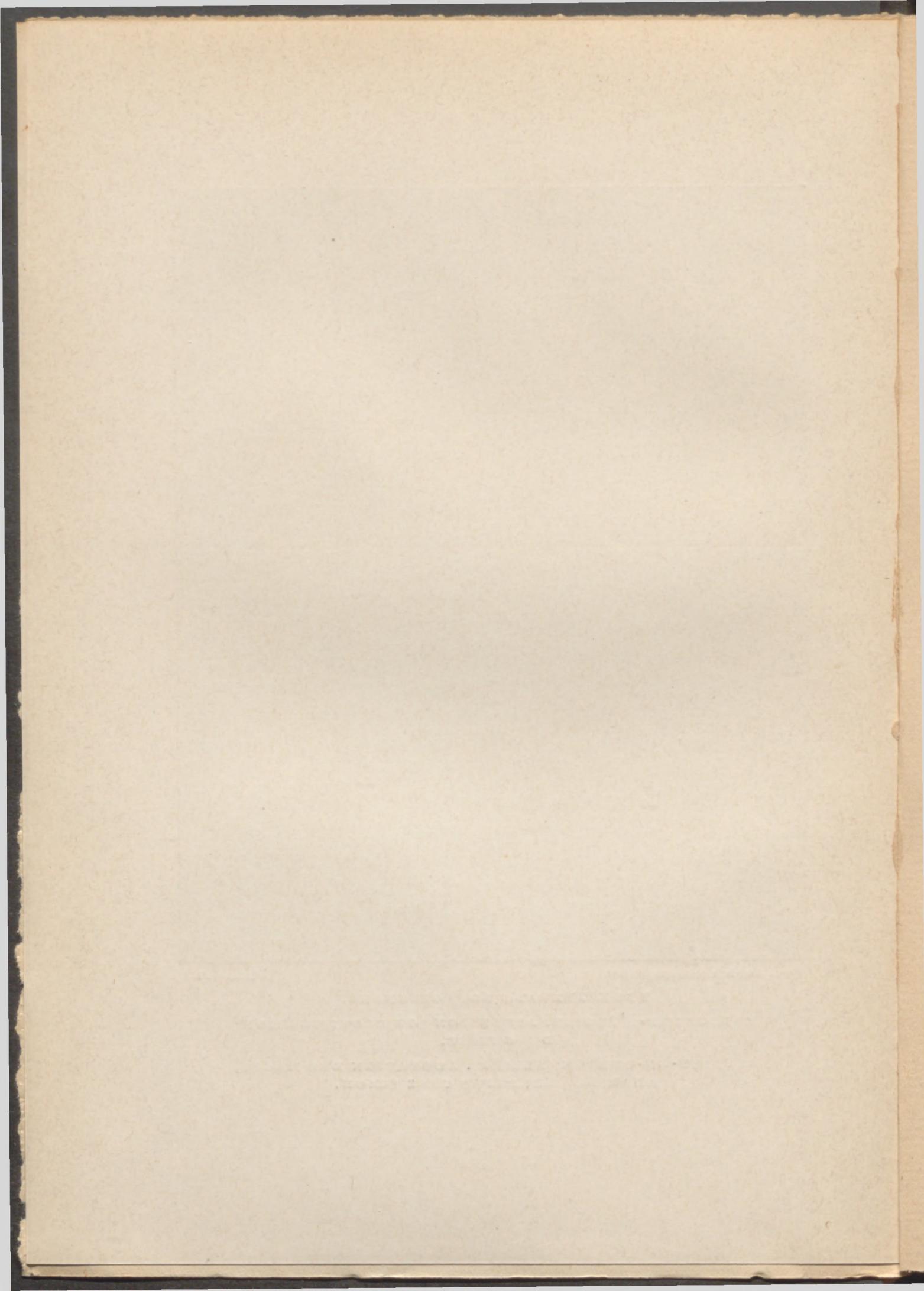
Phot. Archives photographiques.

Planche VI.

DEUX TYMPANS BOURGUIGNONS.

MONTCEAUX-L'ÉTOILE. ASCENSION (OU GLORIFICATION)
DU CHRIST.

NEUILLY-EN-DONJON (ALLIER). ADORATION DES MAGES,
ADAM ET ÈVE, REPAS CHEZ SIMON.



aux faits narrés dans les tympanes le témoignage du prophétisme.

Et ce n'est pas en France, c'est en Allemagne, à Bamberg que, à cette même place des pieds-droits de portail, les apôtres ont paru juchés sur les épaules des prophètes, comme dans les vitraux de Chartres¹. De même, ce n'est qu'à la fin du siècle, à cette heure de transition qui porte au maximum l'influence de l'École que l'on voit apparaître à Laon les préfigures de la conception virginale de Marie, si subtilement empruntées à la Bible par un Honorius d'Autun.

Mais il est tout un domaine propre à la sculpture romane où la question du symbolisme se pose de façon beaucoup plus délicate : c'est ce domaine du décor (particulièrement celui des chapiteaux) où l'ornement pur et l'allégorie morale voisinent si souvent et se frôlent par les bords, pour ainsi dire, sans qu'il soit le plus souvent possible d'assigner à l'un ou à l'autre ses limites exactes. L'école de l'interprétation symbolique intégrale arrivait à de tels abus que, par réaction, et armés que nous sommes du texte de saint Bernard, cité plus haut, la tentation est grande de prendre le parti contraire ; je crois qu'il faut cependant s'en garder

¹ L'image était, pour ainsi dire, dans l'air du douzième siècle : Bernard, chancelier de l'école de Chartres, ne disait-il pas, en parlant de ce que la science de son temps devait à l'antiquité : « Nous sommes des nains portés sur les épaules des géants » ?...

comme d'un autre excès et, notamment, pour la raison que voici : c'est que, lorsqu'il est arrivé au sculpteur d'accompagner son œuvre d'une inscription, nous devons souvent convenir que, sans ce secours, nous serions passés, sans la reconnaître, à côté d'une intention symbolique formelle.

Parfois, il est vrai, ces inscriptions (dont il serait fort utile de dresser le *corpus*) expriment simplement la satisfaction de l'artiste devant une audace ou une réussite jugée par lui exceptionnelle : *hi sunt elefantas*, lit-on par exemple sur un chapiteau d'Aulnay-de-Saintonge; mais, lorsque le sculpteur de Saint-Michel de Chauvigny dresse à droite et à gauche d'un ange qu'il désigne comme celui de l'annonce aux bergers (*Dixit gloria in excelsis*) deux figures de femme nommées l'une *Babilonia deserta* et l'autre *Babilonia meretrix*¹, il est sûr que, sans l'inscription, nous aurions été tout à fait incapables d'imaginer ce rapprochement singulier qui reste, d'ailleurs, obscur. Mais il y a plus : s'il est un ordre de représentation où les essais d'interprétation tentés par certains exégètes de l'archéologie nous aient paru souvent aussi puérils qu'irritants, c'est bien celui des innombrables figures humaines plus ou moins déformées qui pululent dans le répertoire des sculpteurs de chapiteaux; or voici que, à côté de deux de ces êtres

¹ Babylone déserte; Babylone prostituée (allusion à un texte de l'Apocalypse).

humains à visage bestial, une inscription se lit : *Ante diem Domini pseudo Christi et pseudo prophetæ tales apparebunt*¹.

Qu'y a-t-il de plus banal que de voir sur un chapiteau à la porte d'une église un ange et, sur celui d'en face (Pl. VI) une figure plus ou moins monstrueuse? Or, à Saint-Vincent de Mâcon, en voici le commentaire : *Demonius cognatur intrare vetatur Angelus obstat ei præditus ense*².

Quelle conclusion tirer de ces quelques faits, sinon qu'une extrême prudence s'impose, puisque, d'une part, la clef d'innombrables allégories nous manque et que, alors même qu'elle nous est donnée, elle peut parfois paraître forgée après coup et sans rapport nécessaire avec la représentation?

Mais si l'explication précise fait le plus souvent défaut, si d'ailleurs il est évident que beaucoup d'œuvres de ce genre n'en comportent aucune, étant de purs jeux de la forme, je crois qu'il faut faire une part assez grande à ce que j'appellerai le symbolisme latent ou, si l'on veut, *l'état de symbolisme*; je crois que tant de compositions où l'idée d'antagonisme paraît exprimée de cent façons diverses, ne sont pas toujours et uniquement des

¹ Avant le jour du Seigneur, de pseudo-Christes et de pseudo-prophètes apparaîtront semblables à ceux-ci.

² Le démon s'efforce d'entrer; il en est empêché. L'ange s'oppose à lui, armé du glaive.

chiffres décoratifs ou des transcriptions dans la pierre d'un motif oriental, mais qu'une évocation plus ou moins consciente peut s'y faire jour du grand drame de la lutte du bien et du mal tel que le concevait une sorte de manichéisme confus, latent dans l'imagination populaire.

Une question connexe à celle du symbolisme, mais qui en est pourtant distincte, est celle de la valeur d'expression religieuse de la sculpture romane; cette valeur n'est pas toujours, dans les œuvres de l'art, en raison directe du degré de symbolisme qui s'y trouve inclus : un symbolisme trop abstrait ne parle plus au grand nombre et, chez ceux mêmes qui ont reçu une initiation suffisante, il éveille une satisfaction d'ordre intellectuel presque indépendante de la forme plastique, plutôt qu'une émotion du cœur ou qu'une adhésion de l'âme. Cependant la sculpture romane est religieuse — au sens que je viens de définir et lorsqu'un excès de virtuosité un peu vaine ne vient pas détourner sur soi l'attention du spectateur — par la conviction profonde qui l'informe, conviction qui n'exclut pas toujours (voyez le *Jugement dernier* d'Autun) des nuances de sensibilité très délicate; elle l'est par ses magnifiques images, nobles et mystérieuses de la gloire du Fils de Dieu et par l'attrait humain dont elle a commencé de revêtir les scènes de l'Enfance de Jésus et de la maternité de Marie. Et nous ne saurons jamais, nous ne

pouvons que conjecturer à quel point son langage devait être plus persuasif pour les générations qui le goûtaient dans sa fraîche nouveauté sans avoir besoin de l'effort d'adaptation qu'il requiert de nous.



CHAPITRE TROISIÈME

Les écoles régionales. — La question des dates.

QUE la sculpture romane ait un caractère régional extrêmement accusé, qu'elle présente comme l'architecture du temps (mais sans que les limites géographiques soient toujours les mêmes) des écoles au territoire plus ou moins étendu, ayant chacune sa physiologie particulière, quant à la répartition des reliefs sur l'édifice, quant à l'iconographie, quant aux particularités de style, c'est un fait que personne ne saurait mettre en doute. A quoi tient essentiellement la constitution de ces écoles? il est beaucoup plus délicat de le préciser, car les causes peuvent être diverses et agir dans des proportions différentes : nature des matériaux, modèles consultés, influence de telle personnalité de premier plan, constitution des ateliers, origine des artistes, enfin évidemment (et nous touchons à ce qu'il y a de plus obscur dans ces causes organiques), prédisposition de la race et du terroir.

La délimitation des divers groupements et leurs pénétrations réciproques sont maintenant bien connues dans leurs grandes lignes mais ce qui n'était que déduction archéologique et critique a reçu en ces dernières années, des recherches scientifiques entreprises par un élève de l'École du Louvre, une confirmation singulièrement importante.

Procédant, sur des moulages empruntés aux monuments considérés jusqu'alors comme typiques de chaque école, à une série de mensurations exécutées avec une extrême rigueur, M. J. Laran établit pour chaque figure des rapports de proportions choisis parmi les plus caractéristiques : rapport de la longueur de la tête à celle du corps entier, de la largeur des épaules à la hauteur totale, etc... Disposant en tableaux les moyennes obtenues d'après ces chiffres, il constate que les proportions sont les plus voisines dans les sculptures appartenant à une même école régionale et les plus dissemblables de région à région. Bien mieux, il constate encore que l'ensemble des œuvres étudiées, classées d'après les affinités de leurs proportions, se ramène à cinq groupes principaux comprenant respectivement les monuments-types de Bourgogne, Auvergne, Languedoc, Ile-de-France et Provence; c'est-à-dire que l'analyse scientifique aboutit aux divisions même que les recherches sur le style seul avaient permis de tracer et que, pour emprunter la formule

même de M. J. Laran « tout se passe comme si la cohésion mathématique d'un groupe était en raison directe de l'homogénéité historique de ce groupe ».

Cette « cohésion mathématique » d'un groupe de monuments s'explique-t-elle par l'hypothèse d'un canon » de proportions passant de maître à élève dans une même école? Cette explication qui serait la plus simple paraît, d'après M. Laran, devoir être écartée. Faut-il croire à l'influence des premiers modèles adoptés ou à une détermination instinctive se faisant sentir avant qu'intervienne l'imitation qui fixe le type?

Pas plus en sculpture qu'en architecture, cependant, nous ne rencontrerons de limites géographiques absolument rigides : les influences locales, le déplacement d'un abbé, amenant avec lui ou attirant parfois de loin un groupe de sculpteurs (comme des textes, malheureusement antérieurs au douzième siècle, le mentionnent), les rapports d'abbaye à abbaye, les grands courants créés par les voies de pèlerinage, vingt causes ont amené des contacts ou des amalgames qu'un œil un peu exercé croit déceler assez aisément. Rien de plus légitime que de telles investigations pourvu qu'on ne se laisse pas trop aller au jeu décevant des comparaisons à vol d'oiseau entre monuments que leurs origines, leur matière, leurs destination, leur date rendent absolument hétérogènes : tout est dans tout et la présence d'un même pli isolé dans

l'ensemble d'une draperie, ou du même angle de flexion d'un membre ne suffit pas à suggérer entre deux œuvres un rapport de filiation qu'aucun autre élément ne viendrait autoriser.

*
* *

Parmi les diverses écoles nettement caractérisées, y en a-t-il à laquelle l'on soit en droit d'attribuer une antériorité et une influence marquée sur les autres et laquelle ?...

L'Auvergne paraît décidément exclue du débat. Si on n'admet pas, en effet, la thèse abandonnée, je crois, de son auteur même, M. Bréhier, sur le rôle déterminant des statues-reliquaires¹ dans l'évolution de la sculpture, il est impossible que cette école, presque limitée aux seuls chapiteaux, ait eu, au dehors, une expansion conquérante dont, au reste, on ne voit nulle trace ; d'ailleurs, les historiens les plus favorables à l'art auvergnat abandonnent peu à peu les dates précoces autrefois proposées et il est même permis de penser que la réaction est exagérée.

Quant à la Provence, nous verrons plus tard pour quelles raisons il ne convient pas de lui attri-

¹ En bois ou métal, fréquentes dès le neuvième ou le dixième siècle dans les régions sud-centrales de la France. Nous reviendrons sur cette question.

buer le rôle d'initiatrice qu'à un certain moment on avait réclamé pour elle.

A tenir compte aussi bien des quelques dates certaines des monuments existants, que de la marche des influences, telle qu'elle résulte pour nous de l'étude des œuvres, il semblerait légitime de grouper dans cet ordre les trois autres écoles de sculpture française : Languedoc, Bourgogne, Ile-de-France, la dernière étant probablement comme l'aboutissement et la résultante des deux autres.

La question des dates de la sculpture romane (en soi, et non plus seulement quant aux relations des diverses écoles entre elles) est celle qui a provoqué et provoque encore les débats les plus animés. Voici comment elle se pose : il est très rare qu'une œuvre de sculpture monumentale comporte une date certaine, telle qu'elle résulterait par exemple d'une inscription ou encore d'un texte historique suffisamment précis pour qu'il n'y ait pas matière à interprétation ; le plus souvent, nous n'avons d'autres éléments de chronologie que les textes concernant la construction ; or, avant d'appliquer ceux-ci à la sculpture, il est prudent de les contrôler par un examen critique car il n'est pas douteux que, surtout aux portails, la sculpture peut être ou plus ancienne (provenant d'un édifice antérieur) ou plus récente que le mur qui la porte.

Les archéologues français, appliquant en général ces principes avec une extrême rigueur, ont

une tendance marquée à « rajeunir » les sculptures, en opposition sans doute à la critique insuffisante de l'école romantique qui acceptait sans sourciller les dates les plus audacieusement précoces. Mais une telle prudence va-t-elle toujours sans quelque raisonnement *a priori*, c'est ce que l'on est conduit à se demander quand on a longtemps réfléchi à ces questions. Je me hâte, d'ailleurs, de dire qu'une réaction très nette¹ se dessine depuis quelques années, et que les observations que je vais présenter s'appliquent à une doctrine déjà en voie de se modifier.

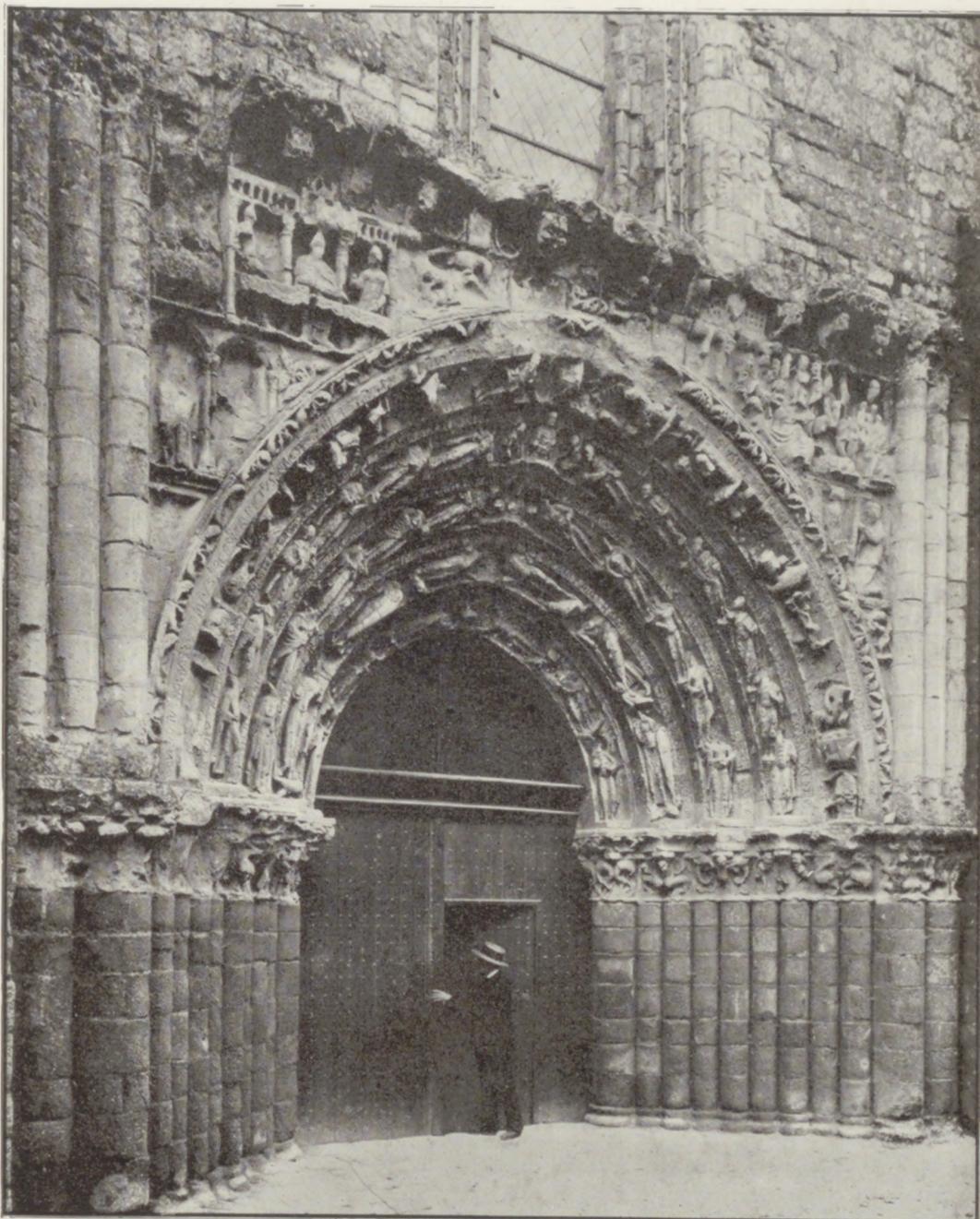
Le grand argument dont peut s'autoriser un archéologue pour attribuer à une œuvre de sculpture une date plus récente que celle de la construction à laquelle elle est associée, c'est de supposer qu'elle a été exécutée un certain nombre d'années après la mise en place des éléments d'architecture; c'est ce que l'on désigne sous le nom de « sculpture après la pose », alors que la pratique contraire est un usage, sinon constant, du moins très général, au moyen âge. S'il ne s'agissait que de cas exceptionnels, passe encore, mais est-il vraiment croyable que tant et tant d'édifices, petits ou grands, obscurs ou illustres, aient attendu dix, vingt, trente ans leur parure la plus essentielle? Si l'écart est faible, à quoi bon le supposer? avons-

¹ Sensible, notamment dans les travaux de M. P. Deschamps.

nous donc des critères qui nous permettent de juger, décade par décade, de l'état de la sculpture ? S'il est considérable, l'in vraisemblance devient plus criante ¹...

Il est d'ailleurs à remarquer que l'excessive défiance de l'archéologie française se trouvait en complète opposition avec les méthodes et les conclusions des archéologues étrangers ; que ce soit en Italie, en Allemagne, en Espagne, la tendance commune est d'accepter comme valable, en ce qui concerne tant la sculpture que l'architecture, les dates les plus anciennes qu'un texte semble autoriser : autre excès, et plus dangereux peut-être. Ainsi le fossé allait s'élargissant entre les deux systèmes et la conclusion logique était de renverser les rapports que nous pensions les mieux établis

¹ Cette partie de mon travail était rédigée lorsque j'ai pu prendre connaissance de l'ouvrage de M. Kingsley PORTER : *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Je ne suis pas d'accord sur tous les points avec lui, mais j'avoue que j'ai rencontré dans sa critique plus d'un argument qui s'était présenté à mon esprit dès le temps de mes études à l'École du Louvre, alors qu'André Michel lui-même commençait à s'effrayer des abus du « rajeunissement » et qui, depuis, m'ont semblé concorder avec toutes les nouvelles tendances de l'archéologie. En ce qui concerne, notamment, les chapiteaux, M. A. K. Porter fait très justement remarquer que si la sculpture « après la pose » avait été aussi fréquente qu'on le dit, étant données les interruptions assez longues qui séparaient parfois une campagne de travaux d'une autre, il arriverait qu'on rencontre dans une nef romane des chapiteaux gothiques, ce qui ne se voit à peu près jamais. Néanmoins, nous réservons la possibilité de cas exceptionnels, et les chapiteaux de Cluny, on le verra plus loin, nous paraissent en être un exemple.

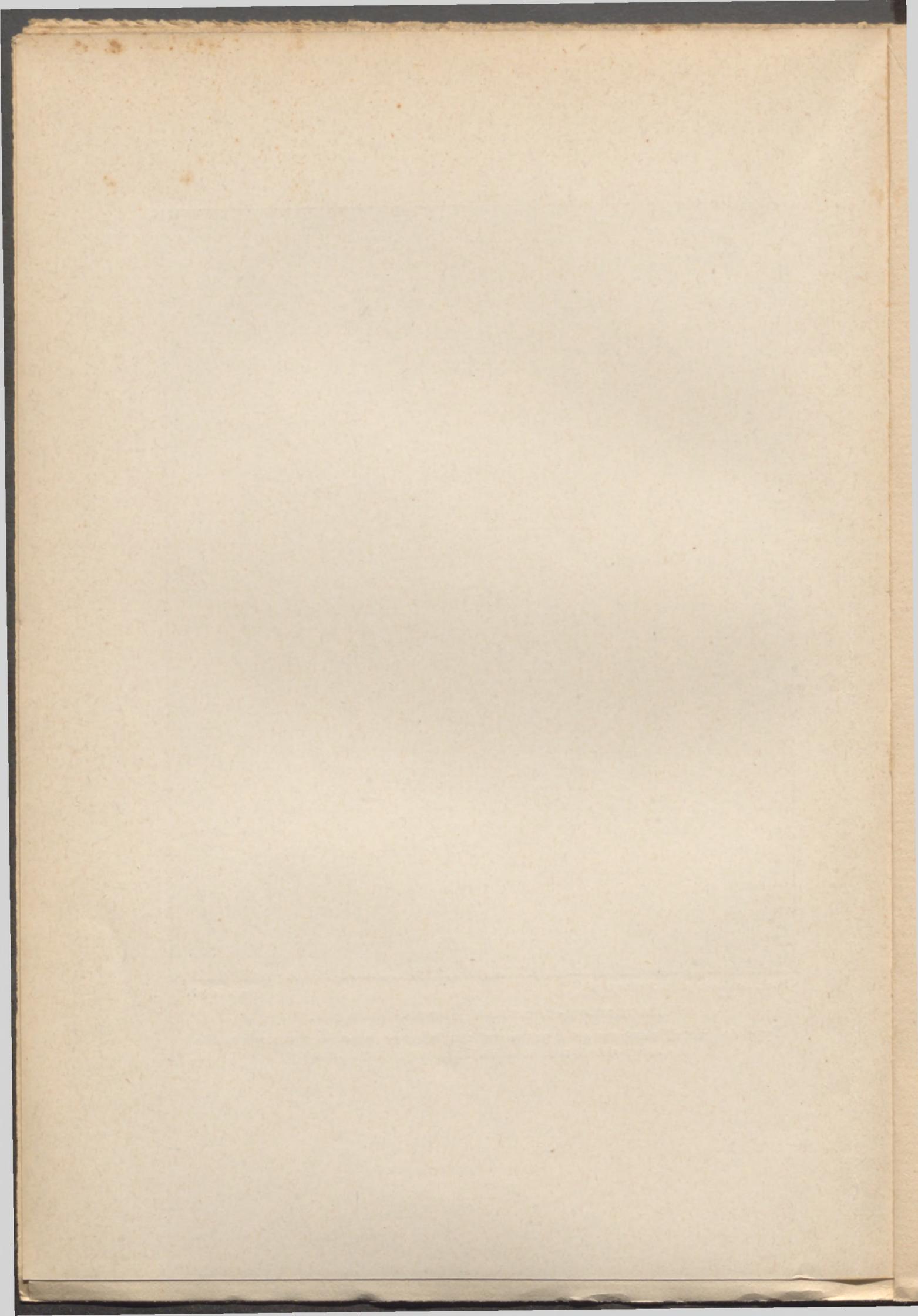


Phot. Archives photographiques.

Planche VII.

ARGENTON-CHATEAU (DEUX-SÈVRES).

Type de portail saintongeais à voatures multiples et disposition exceptionnelle de hauts-reliefs aux côtés de l'arc (LE MAUVAIS RICHE).



entre monuments français et monuments étrangers quand un lien de dépendance semblait s'indiquer des uns aux autres.

Si, d'ailleurs, ce renversement des influences était prouvé, il n'y aurait qu'à en prendre acte de bonne grâce; l'art français est assez riche en titres de gloire pour n'en pas rechercher de falsifiés. Mais il n'est rien moins que certain que nous devions faire à la vérité historique ce sacrifice. Si nos archéologues nous ont paru parfois inspirés d'une excessive prudence, n'arrive-t-il pas que leurs confrères étrangers en soient au contraire dépourvus? Attendons avec calme les retouches que la critique de demain ne manquera pas d'apporter aux thèses opposées, sans hélas! vraisemblablement, jamais parvenir à une absolue certitude.

Mais, dans l'ensemble, il est remarquable que, chaque fois qu'une œuvre étrangère nous apparaît en possession d'une date certaine, nous sommes étonnés de sa précocité; il en est ainsi des deux portails de Compostelle, le premier, celui du Sud, déjà exactement décrit dans toutes ses particularités en 1140, le second signé et daté de 1183; ainsi encore des admirables fonts baptismaux de Liège datés de façon incontestable par une description de 1118; ainsi du jubé de Vezzolano (Montferrat), de 1189, etc., etc. Ne serait-ce pas la preuve que nous nous sommes forgé à nous-mêmes une échelle de datation trop rigoureuse et qui ne

correspond pas forcément à la réalité ? Car il n'y a pas de raison historique pour croire qu'aucune école étrangère ait, dans son ensemble, devancé la sculpture française et toutes les vraisemblances sont en sens contraire ; mais nous reviendrons sur ces questions dans un dernier chapitre de ce livre.

Enfin, je voudrais présenter à l'encontre d'une tendance trop marquée au « rajeunissement » des monuments français une observation de fait dont il ne me semble pas qu'on ait encore tiré le parti qu'elle comporte : Suger, parlant de la façade de Saint-Denis (avant 1140), prend soin de nous informer lui-même qu'en plaçant à l'une des trois portes un tympan de mosaïque, et non de sculpture, il a dérogé à « l'usage récent ». C'est donc qu'à cette date et, dans le Nord (sans quoi une infraction à l'usage en question n'eût pas mérité d'être signalée), la présence de tympan sculptés était un fait constant et remontant à quelques années déjà, car un *usage* en architecture requiert évidemment une certaine durée ainsi qu'une certaine fréquence pour être considéré comme établi. Voici donc prouvé que, dès 1130 environ, une école de sculpture monumentale existait dans l'Ile-de-France ; or, il y a peu de temps encore, 1130 était la date la plus précoce que la plupart des archéologues, comme d'un commun accord, consentissent à attribuer à toute œuvre de la sculpture romane digne de ce nom, comme si quelque décret mystérieux avait

fixé la limite au delà de laquelle il serait permis aux tailleurs de pierre de langue d'oc ou de langue d'oïl d'avoir du génie et de le manifester. Or, s'il est un lieu commun en archéologie, c'est le retard des écoles du Nord (qu'il s'agisse d'architecture ou de sculpture). Je ne sais si ce retard fut aussi marqué qu'on le dit : tant de monuments ont disparu¹ ! Mais il semble bien qu'il y ait eu élaboration d'éléments empruntés, assimilation ; c'est encore un lieu commun que la présence d'influences languedociennes et bourguignonnes dans l'art de Saint-Denys et de Chartres. Il faut bien supposer un temps raisonnable à cet acheminement. Et remarquons d'ailleurs que, sous peine de transporter en avant les mêmes difficultés, nous ne sommes pas maîtres de rajeunir Saint-Denys, Chartres et leur suite ; car une fois arrivés à ce point, nous nous trouvons enchaînés à un développement de la sculpture si logique et continu qu'il n'y a plus de place pour un « jeu » de dates.

¹ Aussi, l'article récent de M. L. SERBAT, dans le *Bulletin monumental* (1929, p. 365), sur *Les églises disparues du nord de la France* vient-il tout à fait à son heure.



CHAPITRE QUATRIÈME

Les conquêtes de la sculpture romane. — I. Les chapiteaux.
II. Le tympan. — III. Les figures des pieds droits.

I

LES CHAPITEAUX

DANS une étude rapide des nouveautés introduites par la sculpture romane, c'est-à-dire des diverses formes qu'elle crée ou qu'elle adapte à ses fins, le chapiteau doit prendre le premier rang parce qu'il nous fournit la suite de monuments la plus complète qui soit : comme une chaîne continue qui relie l'antiquité classique à l'art de la Renaissance (où il retourne à ses origines) en passant par l'art roman et par l'art gothique. C'est dans la sculpture des chapiteaux que nos tailleurs de pierre ont le plus tôt et le plus efficacement commencé à se faire la main, sans, pendant bien longtemps, rompre avec la tra-

dition dont ils étaient partis ; car, sur ce seul point, leurs rapports avec l'art gallo-romain sont constants et indéniables. On peut dire que le jour où ils ont été vraiment capables de reproduire le chapiteau corinthien a été aussi le point de départ de leurs créations vraiment maîtresses ; un monument comme le narthex de Saint-Benoît-sur-Loire¹ où le sculpteur Humbert signe de son nom précisément un de ces chapiteaux de style classique (Voir *fig.* p. 65) voisinant avec d'autres purement romans, illustre de façon manifeste cette observation.

C'est enfin dans cette série d'œuvres que l'on peut au mieux retracer la courbe de l'art du douzième siècle à condition, toutefois, de négliger dans l'établissement de cette courbe, les trop fréquentes régressions qui ne témoignent ordinairement que de la maladresse d'un manœuvre sans talent, car, dans un grand nombre d'édifices, on constate des inégalités flagrantes entre chapiteaux exécutés (tout l'ensemble de leurs caractères l'indique) à la même date. Et l'on croit prendre ici sur le vif cette sorte de sélection qui, de la masse des tailleurs de pierre, a fait sortir les sculpteurs, décorateurs ou imagiers et, de proche en proche, les auteurs des œuvres les plus décisives du douzième siècle.

¹ C'est un de ceux pour lesquels, tout en adoptant la date de 1095 environ en ce qui concerne l'architecture, on a voulu la dénier aux chapiteaux, sans aucune raison probante, me semble-t-il.

Nos tailleurs de pierre, à leurs débuts, trouvaient donc souvent leurs modèles de chapiteaux dans les restes des monuments classiques et ces modèles appartenaient le plus souvent au type corinthien, parfois à l'ionique, avec de fréquentes variantes montrant dans l'art gallo-romain une relative autonomie.

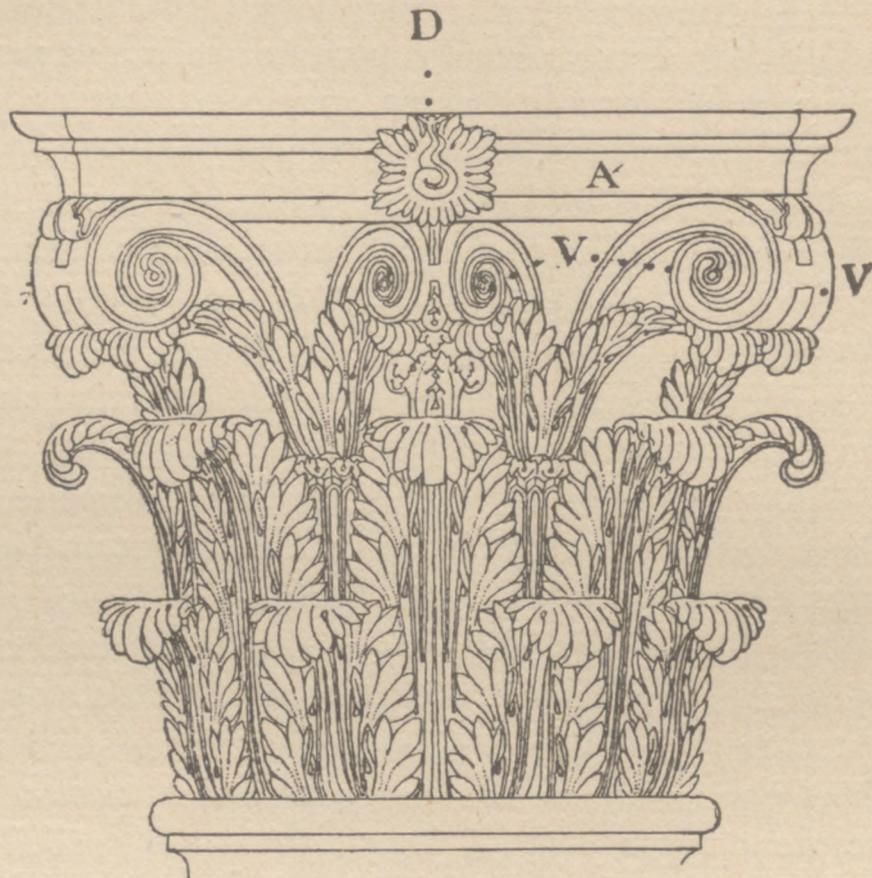
Mais il s'en faut que les sculpteurs du dixième ou du onzième siècle fussent d'emblée en état de copier ou d'interpréter librement de tels modèles; et d'autres formes plus simples, les unes de tradition orientale, d'autres peut-être (procédant du bois) de tradition nordique, ou des combinaisons spontanément inventées les sollicitèrent aussi; mais l'épannelage classique l'emporte presque toujours dans les régions qui devaient produire les plus beaux chapiteaux romans. Au début, des volutes plus ou moins maladroitement aux angles ou sur la face d'une corbeille plus ou moins informe (Pl. I, 1) permettent seules de deviner l'origine du thème; cependant, à travers ces formes abâtardies, on devine plus encore un point de départ qu'une décadence; à ces volutes rudimentaires s'associent bientôt des éléments empruntés à d'autres formes d'art : réseau d'alvéoles (Pl. I, 1) rappelant les cloisonnages des bijoux barbares, tressages qui sont des souvenirs byzantins, bandes de rinceaux coupant verticalement la corbeille, palmettes qui vont de l'imitation de l'acanthé (Pl. I, 2) à la stylisation

de la fougère, entrelacs carolingiens et, à l'origine, orientaux. Le chapiteau roman, dès ses débuts, s'approprie tout un monde de formes : au point de vue du décor comme, bientôt, de l'iconographie, un art travaillé de plus d'aspirations qu'il n'en peut réaliser s'empare de tout ce qui passe à sa portée, semble faire l'inventaire de ses acquisitions, remettant à plus tard de rejeter et de choisir. Cette absence de choix, ce mélange et souvent cette juxtaposition d'éléments hétérogènes me paraissent un des signes les plus sûrs d'archaïsme, beaucoup plus significatif, assurément, que le caractère plus ou moins rude de l'exécution.

A toutes les époques de la sculpture romane et dans toutes les régions, le chapiteau corinthien plus ou moins fidèlement copié voisine avec les autres formes : en Bourgogne et surtout en Provence, il est particulièrement fréquent, mais ce qui est plus remarquable, c'est de le voir se survivre dans quelqu'un de ses éléments isolés, tantôt la volute d'angle (Pl. XX, 4), tantôt la corbeille d'acanthés servant de fond à des figures, le plus souvent l'*abaque*¹ si particulière avec sa forme cintrée et son dé central que l'art roman répète sou-

¹ La plus grande confusion règne sur ce point dans le vocabulaire archéologique, les mots *abaque* ou *tailloir* étant fréquemment employés pour le même membre du chapiteau. J'ai indiqué sur la figure p. 65 ce qui me paraît être la désignation la plus commode parmi celles que l'on voit adoptées par des archéologues également autorisés.

vent à chacun des angles; lorsqu'on y regarde de près, on est surpris de constater la présence de ce souvenir du chapiteau classique, seul conservé, et



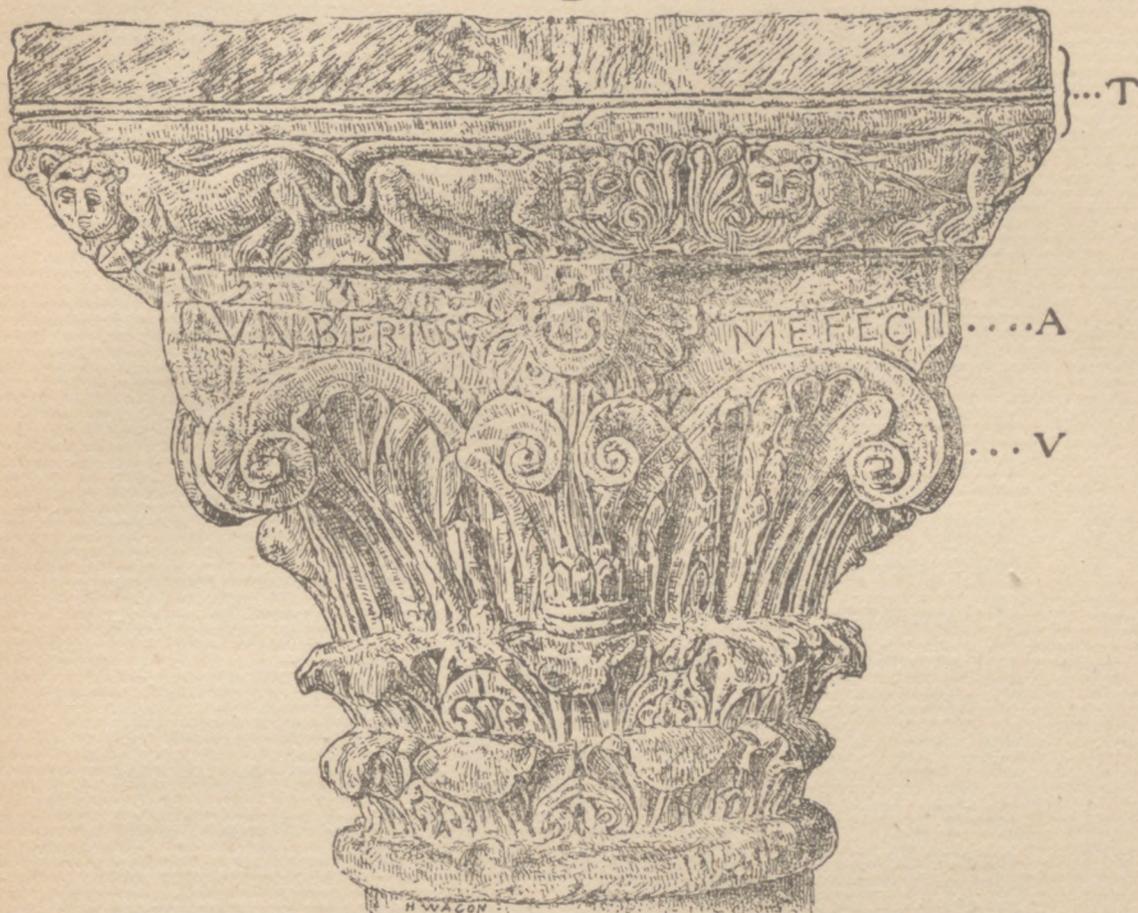
Chapiteau corinthien romain.

A) Abaque. — V) Volute. — D) Dé.

là on l'attendrait le moins (Pl. I, 3, XV, XXII); d'ailleurs cette présence n'obéit à aucune loi qu'on puisse formuler : l'abaque corinthienne existe ou non dans un même édifice, dans un même groupe avec un arbitraire absolu, mais la comparaison

permet de reconnaître la valeur propre de cette disposition qui creuse au-dessus de la corbeille

D



Chapiteau roman du porche de Saint-Benoît-sur-Loire.

A) Abaque. — T) Tailloir. — D) Dé. — V) Volute.

une zone d'ombre, interrompue de place en place par la tache de lumière symétrique des dés, valeur qu'ont su reconnaître avec un sûr instinct les tailleurs de chapiteaux.

Cependant, dès les premières heures de l'art roman, même pré-roman, on voit poindre le désir d'introduire dans le décor des éléments, non plus seulement inanimés, mais empruntés à la figure humaine ou à la faune; au début, ce sont de ces combinaisons de formes, dont j'ai parlé plus haut, si rudimentaires et se retrouvant dans des arts si indépendants, semble-t-il, les uns des autres, que l'on peut se demander si chaque époque ne les réinvente pas comme par une sorte de génération spontanée (Pl. I, 3); un peu plus tard, peut-être, intervient l'art gallo-romain, par exemple avec ce type comportant des têtes ou des bustes sous les quatre angles du tailloir dont nos musées archéologiques montrent, d'un bout de la France à l'autre, de nombreux spécimens ou encore avec le chapiteau flanqué de quatre figures d'aigles.

Mais les sollicitations de l'art oriental transmises par les ivoires, les manuscrits, les tissus, furent bien plus fécondes et plus variées; la suggestion exercée par la forme constructive elle-même fit le reste; ainsi fut-on amené, par exemple, à géminer deux corps d'animaux sous une tête unique formant console sous l'angle du tailloir.

Quant à la forme humaine, d'abord presque schématique, puis progressivement assouplie, mais beaucoup plus influencée par le sens du décor que par l'imitation de la nature, elle révèle chez le sculpteur roman une plus grande part d'invention

encore ; les types principaux étaient créés dès la fin du onzième siècle ; le génie du douzième s'employa à les varier et les organiser avec une virtuosité de plus en plus grande, une liberté croissante dans le jeu des lignes et la franchise du relief.

Tant que la forme humaine n'intervient que comme arabesque, élément de décor, les difficultés à résoudre, d'ordre purement formel, sont restreintes. Il en est tout à fait autrement dans le cas où les figures concourent à un ensemble narratif ou symbolique et cependant, dans ce domaine où l'on peut dire que tout était à créer, de bonne heure nos sculpteurs s'attaquent aux problèmes les plus ardues (Pl. I, 4). Les chapiteaux du onzième siècle, provenant de la nef de Saint-Germain-des-Prés de Paris¹ représentent, entre autres sujets, un *Christ de Majesté* entouré d'anges et *Samson* ouvrant la gueule du lion et, chose bien remarquable, la draperie, avec son alternance de plis collants sur le nu et de plis arbitrairement retroussés en panache dans les parties libres, offre déjà la systématisation romane, tandis que des éléments hétéroclites et hors d'échelle : lion, aigles introduits pour remplir un vide de la composition, sont ici un signe d'archaïsme évident.

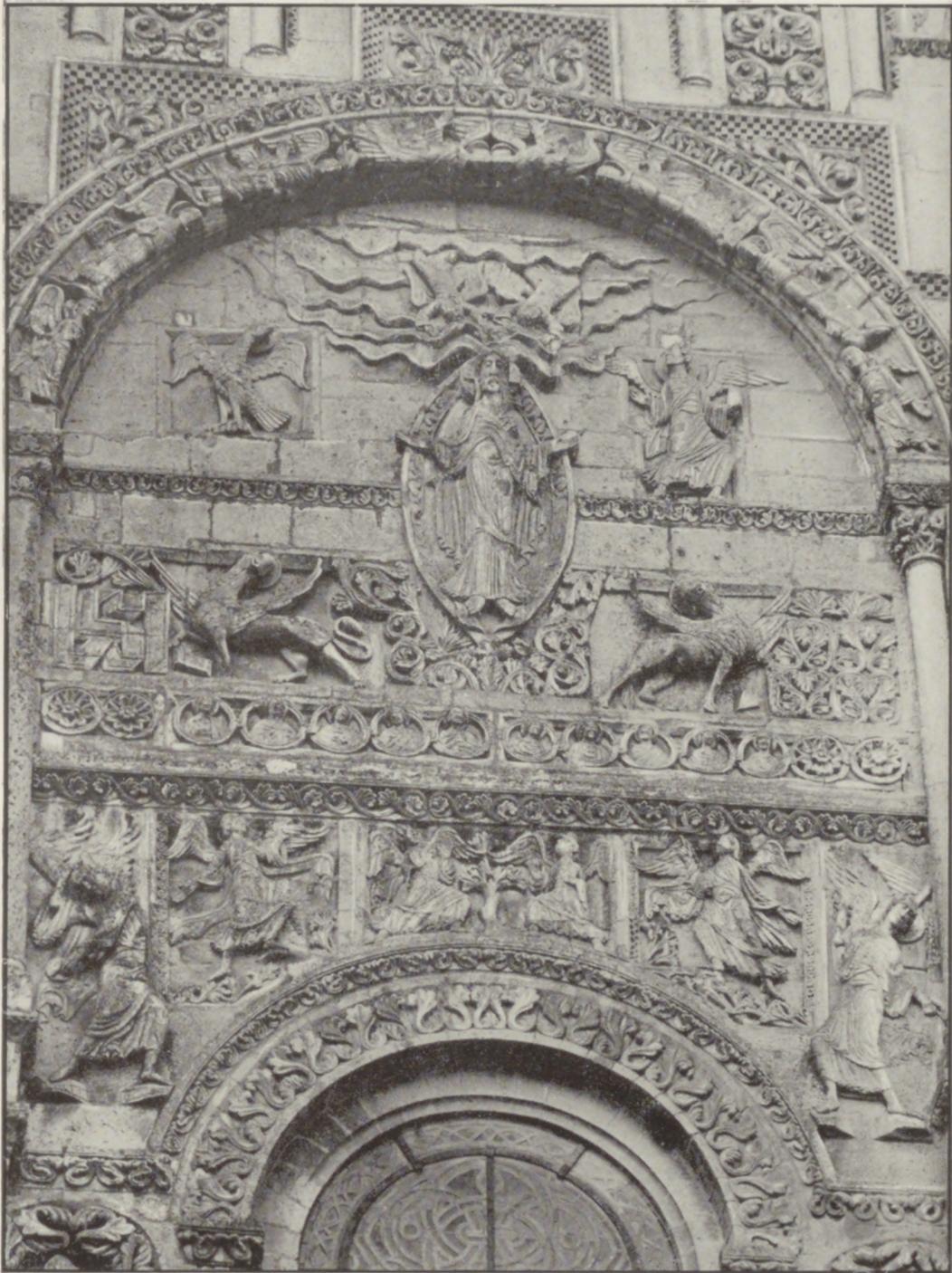
¹ Ces chapiteaux, déposés au musée de Cluny, attendent encore une étude sérieuse : on y distingue aisément deux groupes diversement « avancés » : différence d'époque ou, simplement, d'auteur ? Mais le chapiteau reproduit dans *Histoire de l'art*, t. II, fig. 374, n'appartient pas à cette série.

Deux chapiteaux ornés de figures sacrées, dont l'un représentant la scène du *Noli me tangere*, étaient naguère retrouvés dans les substructions du clocher de la cathédrale de Bayeux; sûrement exécutés avant 1105, peut-être dès 1075, ils sont très voisins du type de Moissac; or ni Paris, ni la Normandie ne passent pour avoir produit une sculpture précoce; aussi suis-je convaincue que le nombre des chapiteaux à figures appartenant au onzième siècle est beaucoup plus grand qu'on ne le dit communément.

Mais la difficulté croît encore lorsqu'il s'agit de représenter des scènes à divers épisodes ou à nombreux personnages et les exemples ne manquent pas qui démontrent que nos sculpteurs, au début surtout, ne surent pas toujours éviter les écueils d'une donnée en somme assez paradoxale: il s'agit, en effet de disposer autour d'un tronc de cône et cela, parfois à cinq, dix ou quinze mètres du sol, les éléments d'une représentation qu'il devient non seulement impossible d'embrasser d'un même point de vue¹, mais même très difficile de déchiffrer de quelque point que ce soit.

Un artifice de composition souvent employé et qui aide beaucoup à la lisibilité est l'emploi

¹ Un chapiteau de Saint-Benoît-sur-Loire que je crois de la fin du onzième siècle et où le sculpteur a prétendu ramasser tous les éléments d'un *Jugement dernier* est un type excellent de ce moment de l'art roman qui veut embrasser plus qu'il ne peut étreindre; exemple de la même tendance à la Sauve-Majeure (*Histoire de l'art*, I, fig. 345).



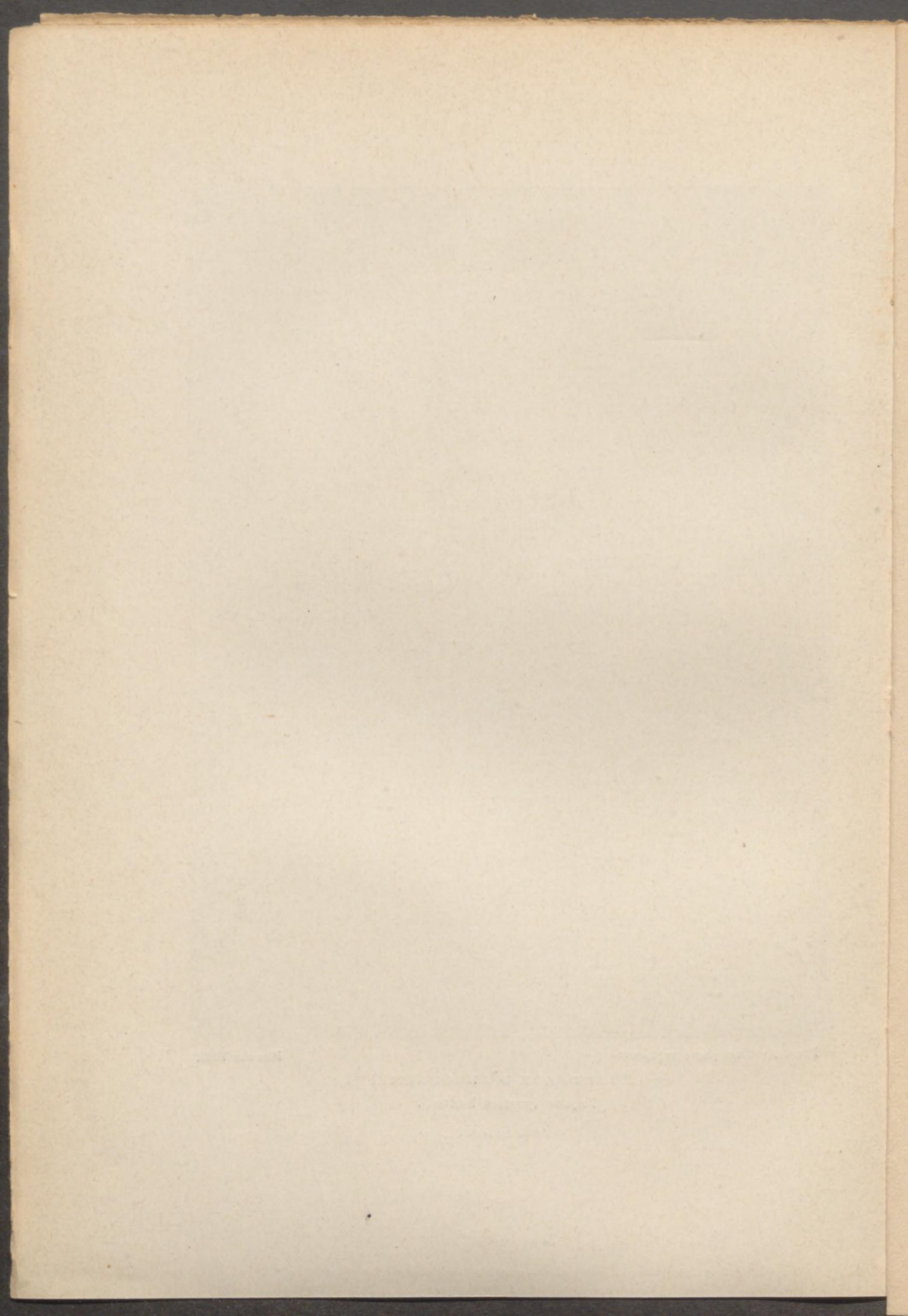
Phot. Archives photographiques.

Planche VIII.

CATHÉDRALE D'ANGOULÊME.

Façade (parties hautes).

ASCENSION



d'arcades, de colonnettes qui scandent les divers groupes; un autre qui ne procède pas tant d'une recherche de clarté que du goût du décor mêlé aux figures des éléments végétaux qui vont de la feuille d'acanthé au rinceau mais n'ont, sauf très rares exceptions (Cluny, Vézelay, Pl. XX, 1), aucun rapport avec la flore vivante. On ne saurait croire combien l'introduction de ces divers éléments, encadrant ou séparant les figures, en accentuant le caractère décoratif de l'œuvre rend plus acceptables les systématisations, groupements arbitraires, déformations voulues que nécessite la donnée même du chapiteau. Sculpter un chapiteau, en effet, ce n'est pas disposer autour d'une corbeille une composition qui serait plus lisible et plus démonstrative autrement; c'est se préoccuper, d'abord, de la forme donnée et y subordonner les divers éléments d'un décor ou d'une représentation; il peut y avoir *sur* un chapiteau de très bonne sculpture qui ne soit pas à proprement parler de la sculpture *de* chapiteau; c'est le cas, par exemple, de la véritable frise continue qui règne au-dessus des portes de la façade occidentale de Chartres : elle a beau surmonter des fûts de colonne et en épouser la forme, elle n'est pas autrement conçue que si elle régnait à plat¹; rien n'y accuse les points de résistance.

¹ Ainsi à Fontevrault, au sommet de certains pilastres.

Il arrive, cependant, que le décor (végétal ou architectural) manquant, la figure seule fasse les frais de la sculpture du chapiteau : c'est le cas de ceux d'Auvergne ; le chapiteau à figures auvergnat, qu'on le prenne à Clermont (Pl. XXIV, 1), à Issoire, à Saint-Nectaire ou à Mozac (Pl. XXIV, 2), ne tire ses éléments constructifs et décoratifs que de la seule forme humaine et son type, directement issu de la sculpture gallo-romaine, est souvent trapu, toujours assez lourd avec des draperies cotonneuses et mornes ; autant dire que le charme lui fait totalement défaut ; pourtant cette école a tant de vigueur, elle sait si carrément adapter, vaille que vaille, ses lourds personnages aux nécessités de la forme architecturale, elle a tant de verve dure dans sa gaucherie foncière, une si désarmante sincérité qu'elle compte de magnifiques réussites dans cet ordre de créations.

Aux antipodes de la sculpture d'Auvergne et probablement avec une sensible avance sur elle est le domaine de la sculpture languedocienne ; nous verrons bientôt que, précisément, les chapiteaux de Moissac (Pl. XV) comptent parmi les premiers monuments de cette école ; leur formule si curieuse qui subordonne à l'épannelage conservé du chapiteau corinthien les éléments de son décor (en sorte que les figures, quand il en comporte, sont réduites à des dimensions de miniature et contraintes à se loger comme elles peuvent entre les

volutes d'angle), la dimension et l'ornementation tout orientales des tailloirs qui les surmontent sont, à mon sens, autant des traits d'archaïsme qu'une mode locale que l'on retrouve à l'état sporadique loin de son foyer d'origine, jusqu'à Bordeaux et jusqu'à Bayeux. Cette disposition à elle seule diminuait leur signification en tant que chapiteaux à figures.

Il est d'ailleurs singulier que la plupart des chapiteaux languedociens, pyrénéens ou provençaux qui nous sont parvenus, en place ou déposés, appartiennent à des cloîtres tandis que tous ceux d'Auvergne que nous possédons encore décorent des nefs d'église, d'où une différence d'échelle considérable. Le midi de la France, comme l'Espagne et l'Italie, est la terre d'élection des beaux cloîtres romans.

Plus encore que Moissac, malgré le charme incomparable d'un ensemble intact, le musée des Augustins de Toulouse permet de parcourir cet admirable et fécond champ d'expériences que fut pour l'art languedocien le décor des chapiteaux de cloîtres (Pl. III) à Saint-Étienne, Saint-Sernin, la Daurade et peut-être d'autres encore. Quelques-uns des plus beaux peuvent appartenir aux premières années du douzième siècle : ils ont encore cette surabondance de décor qui ne semble consentir à rien sacrifier et le tailloir s'ajoute à la corbeille pour compléter la composition principale

ou contraster avec elle : voici, par exemple, *le Festin d'Hérode* si souvent cité¹ avec l'étonnant accent de raffinement qu'il comporte et qui concorde si bien avec ce que nous savons de la vie des cours méridionales à cette époque; le souverain oriental a pris familièrement au menton la petite danseuse à l'étroite et provocante robe collante et des jongleurs avec des musiciens sur le tailloir créent l'atmosphère, dirions-nous aujourd'hui.

Mais je ne veux m'arrêter ici qu'aux chapiteaux provenant de la Daurade et consacrés à la *Vie de Jésus*, de la Passion à la Pentecôte, un des sommets de cette forme d'art : ce n'est pas là, d'ailleurs, une beauté qui se laisse cueillir au vol; elle requiert un certain effort; en effet, ces morceaux de petite dimension, pour partie affreusement mutilés, recouverts d'une patine noirâtre où ressortent en plus clair les lignes des visages et les plis des vêtements² n'ont rien au premier aspect qui attire ou séduise, mais il vaut la peine de se pencher sur eux et de les épeler patiemment trait à trait, car, dans l'ordre de la composition comme de l'expression, ce qu'ils apportent est entièrement nouveau.

C'est d'abord *la Cène* avec le détail familier, extraordinaire à cette date en un tel sujet, du

¹ Moulage au Musée du Trocadéro.

² Les procédés de nettoyage par le vide ou la vapeur dont on use aujourd'hui devraient, ce semble, pouvoir être employés ici.



Phot. Archives photographiques.

CATHÉDRALE D'ANGOULÊME.

TYMPAN D'ARCADE AVEUGLE : APÔTRES COURANT A L'ÉVANGÉLISATION DU MONDE.

Plaque IX.

serviteur apportant un plat, puis *l'Arrestation* et la tourbe des soldats qui se jettent sur la victime désarmée, toute la scène se détachant sur un fond de piques, de haches et de falots (*cum gladiis et fustibus*), *la Descente de Croix* où Marie se penche sur la main déclouée de son Fils, *la Résurrection* où, fait presque inouï à cette époque, le Christ aidé par un ange enjambe à nos yeux le coffre du tombeau, *la Visite des Saintes femmes* dont l'une veut toucher elle-même le suaire, *l'Apparition* vers laquelle un ange entraîne véhémentement par la main les apôtres indécis (saint Jean se raccrochant, pour ne pas tomber, à la colonne d'encadrement du sujet); c'est encore l'éloquence des gestes du Christ et de l'apôtre incrédule au *Vide Thomas*, un homme drapé à l'antique assistant à la scène.

Or, toutes ces trouvailles si neuves et d'une si directe justesse où, comme l'a dit André Michel, « l'intensité de l'expression est telle qu'elle emporte les fautes de grammaire dans l'évidence de la pensée » trouvent une équivalence exacte dans l'art de la mise en place : quelques corbeilles sont géminées, répondant à une double colonne¹ et d'autres simples (alternance très fréquente dans les cloîtres), mais qu'il s'agisse d'un cas ou de l'autre, l'artiste a pris un soin extrême du balancement des masses : c'est un jeu sobre et savant de lignes qui

¹ Comme celle de la Pl. III qui fait partir, d'ailleurs, d'une autre série.

s'opposent, se répondent, scandées par la retombée régulière d'une sorte d'arcature et accusant les points de résistance, sans négliger aucun aspect d'une forme dont on doit pouvoir faire le tour. Dans la mesure où une médaille au relief usé par le temps peut enfermer autant d'art qu'une statue monumentale, ces chapiteaux de la Daurade, tout enfumés qu'ils soient et prisonniers dans une salle de musée¹, égalent en signification les plus belles pages de l'art roman.

Un autre sommet de cet art se trouvait au chœur de l'abbatiale de Cluny; nous dirons plus loin quelques mots de la question de leur date (telle qu'elle se pose aujourd'hui), en raison de son extrême importance, et bien que nous ayons l'intention d'éviter autant que possible à ce petit livre l'appareil de telles discussions; mais en cet endroit, nous ne voulons nous préoccuper que de questions de forme et de jugements de goût. Notons simplement que les magnifiques chapiteaux, aujourd'hui déposés au musée de la ville de Cluny, probablement antérieurs à ceux de Saint-Étienne, se présentent, quoique mutilés aussi, avec un éclat tout autre, dû soit à leurs grandes dimensions, soit à la

¹ J'apprends avec plaisir que le distingué conservateur du Musée de Toulouse, M. Rachou, vient de réaliser de considérables progrès dans la présentation de diverses œuvres romanes du Musée, dont les statues de Saint-Étienne et les chapiteaux de la Daurade.

matière même, blanche et dure comme le marbre¹, dont ils sont faits, soit à leur iconographie à la fois savante et fastueuse, pénétrée d'humanisme et servie par une merveilleuse exécution.

Sur le fond religieusement conservé de la corbeille corinthienne traitée avec toute la robuste largeur de l'école bourguignonne se détachent le plus souvent quatre médaillons en amande inscrivant des figures : *Tons de la Musique* (Pl. IV, 2), *Saisons*, *Vertus*, *Arts Libéraux*, *Fleuves du Paradis*; tels étaient les sujets choisis pour illustrer le chœur de la plus considérable abbaye que connût la chrétienté. On y reconnaît aisément, en même temps qu'un reflet de l'enseignement de l'École, le premier souffle de cette inspiration plus vivante et plus humaine qui devait peu à peu évincer dans le décor la fantasmagorie monstrueuse, apport toujours un peu trouble de l'Orient et des instincts barbares.

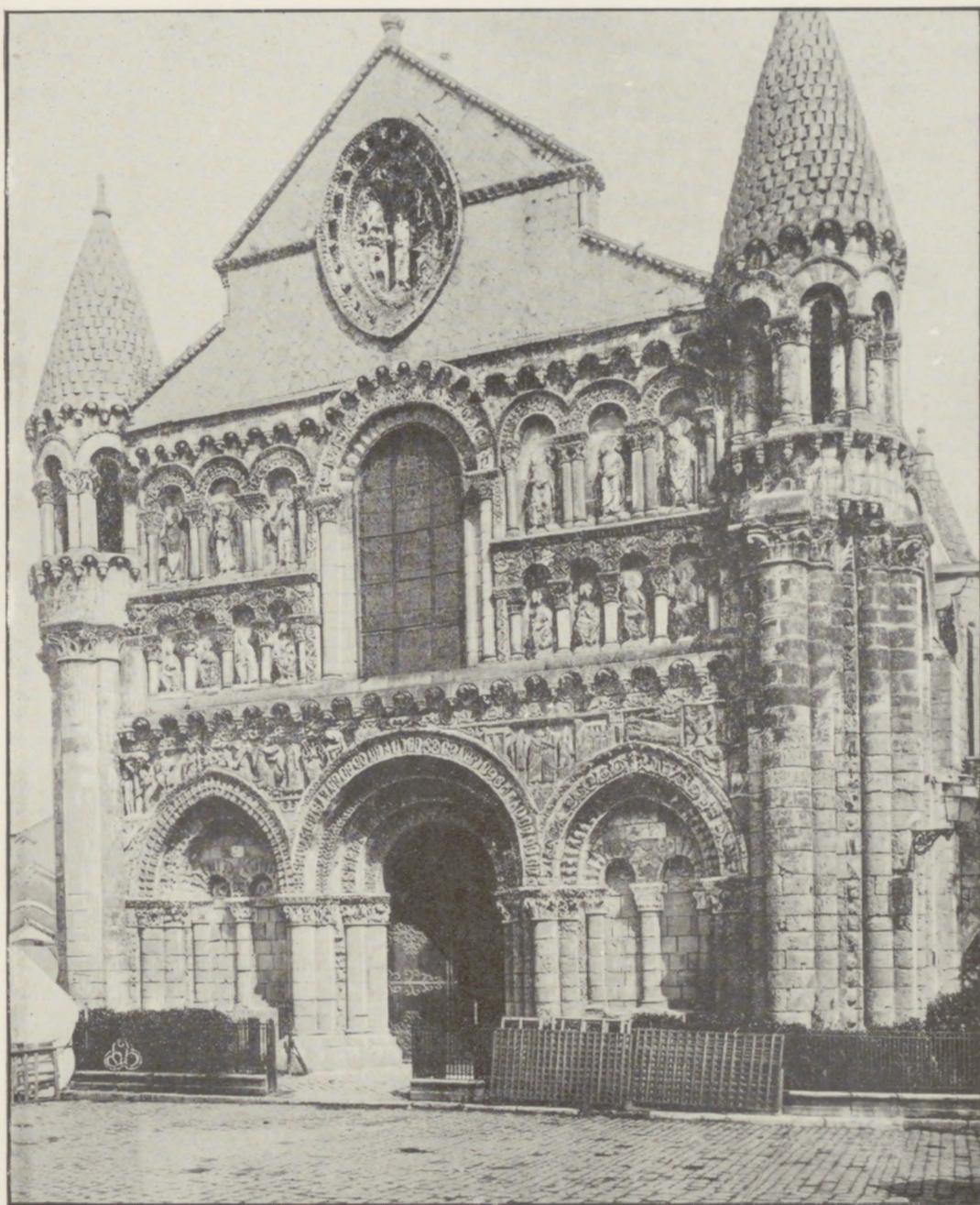
Mais ce qui emporte tout dans les chapiteaux de Cluny, c'est la maîtrise souveraine du style et cette sorte de triomphante jeunesse (impression exceptionnelle quand il s'agit de l'art roman) qui se dégage aussi bien des figures que de la flore réelle dont on note ici une première et furtive apparition : figuier, pommier, poirier, vigne, cha-

¹ Ce n'est pourtant, nous dit le docteur Pouzet, qu'un calcaire compact produit par une carrière voisine et appelé dans le pays « petit marbre ».

que espèce végétale traitée avec son port, ses attaches et nervures de feuilles, tout ce qui constitue son individualité botanique¹.

Cependant nous ne sommes pas réduits à juger les chapiteaux de Bourgogne d'après des fragments mutilés, si admirables soient-ils; nous avons, entre autres, et pour ne citer que les plus significatifs, les ensembles restés en place de Vézelay et d'Autun; la série de Vézelay est la plus considérable qui existe encore dans une église romane; considérable par le nombre, elle ne l'est pas moins quant à la richesse iconographique, et son témoignage reste d'une insigne valeur malgré les restaurations de Viollet-le-Duc. Suivant probablement d'assez près les prodigieux morceaux de Cluny, ceux de Vézelay sont moins exceptionnels: ils nous renseignent admirablement sur l'activité d'un atelier sans doute nombreux, très discipliné, car l'unité de l'ensemble est très grande en dépit de nuances qui ne sont pas négligeables. L'iconographie y est beaucoup plus représentative de l'illustration romane moyenne que ce n'était le cas à Toulouse ou Cluny: peu d'Évangile, un peu plus de l'Ancien Testament, beaucoup de légende, du symbolisme plus ou moins clair, assez peu (semble-t-il) de pur décor.

¹ Les moulages de ces incomparables chapiteaux viennent d'entrer tous au Musée du Trocadéro; on y verra cette flore si nouvelle que ne comporte pas le chapiteau reproduit ici.



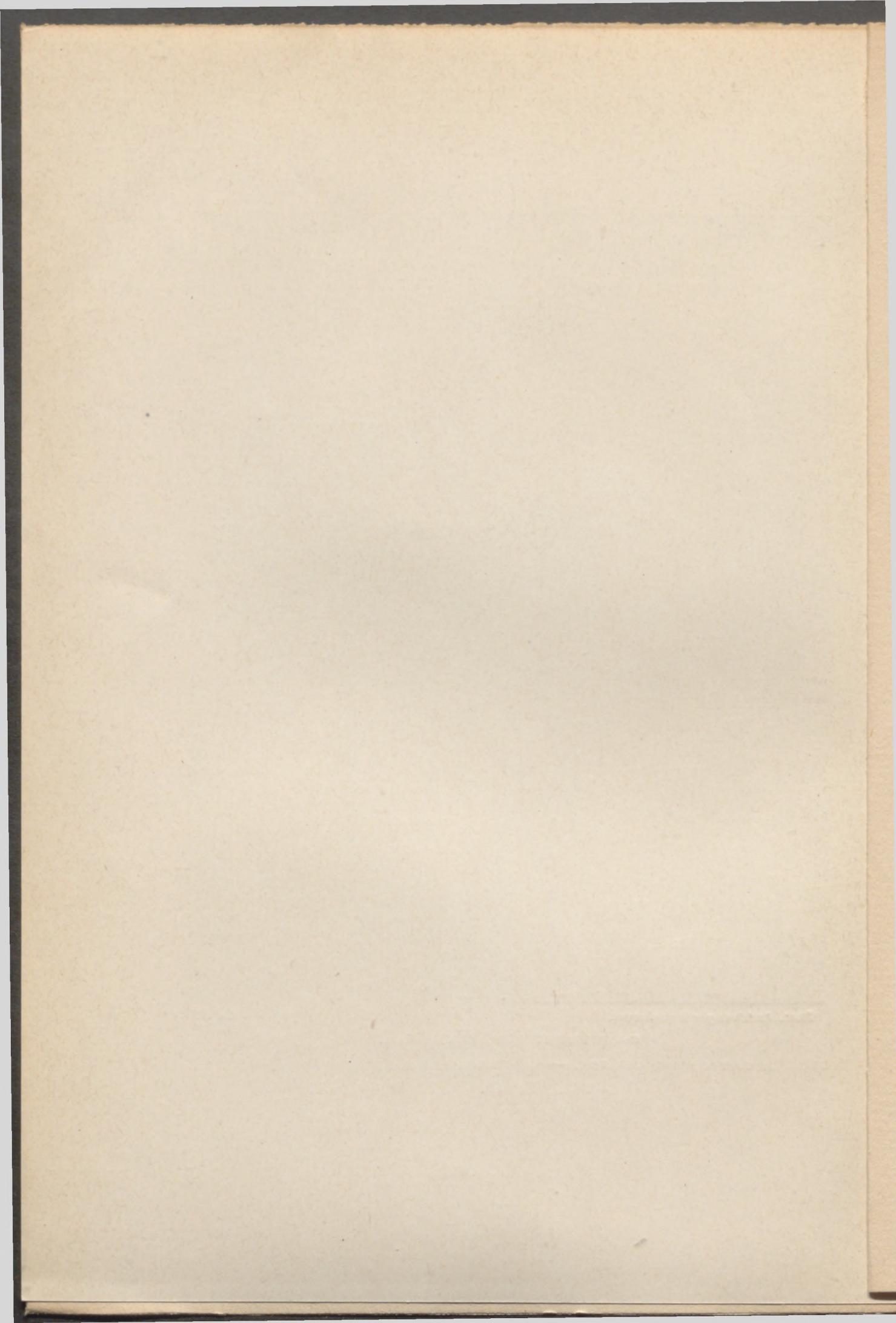
Phot. Archives photographiques.

Planche X.

CATHÉDRALE DE POITIERS.

GLORIFICATION DU CHRIST. — ACCOMPLISSEMENT DES PROPÉTIES.

Façade.



Vézelay donne à ce point de vue le plus parfait exemple d'un très riche ensemble documentaire (Pl. XX) dont une partie résiste et sans doute résistera toujours à tout essai d'interprétation ; pourtant, les scènes les plus énigmatiques composées des éléments les plus hétérogènes ont ici l'air d'être subordonnées à une fin : elles jouent des actes dramatiques (Pl. XXII) dans lesquels nous sentons se nouer ou se dénouer un conflit, mais où le fil conducteur nous manque bien souvent.

Une des plus insolites de ces représentations, celle qui montre un personnage humain présentant une sorte de globe à un coq dont la queue est celle d'un serpent, s'explique par le *Bestiaire* : c'est l'histoire du basilic dont le regard tue, à moins d'être intercepté par du verre¹ ; mais, sauf la chance peu vraisemblable de mettre un jour la main sur un texte encore inconnu, il n'y a pas d'espoir d'éclaircir tous les problèmes iconographiques de Vézelay, types exemplaires de problèmes analogues qui se rencontrent à chaque pas dans l'étude de la sculpture romane.

Cependant, la prédominance de la figure humaine est un des caractères propres à cet immense ensemble ; elle en diminuerait la valeur purement

¹ Les *Bestiaires* sont, on le sait, ces traités symboliques du moyen âge où des animaux (réels ou fabuleux) sont pris comme types de telle ou telle vérité religieuse ou morale. Même sujet à Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre).

décorative si l'élément pittoresque n'y était souvent introduit comme cadre ou accessoire de la scène ; c'est l'arbre qui menace saint Martin de sa chute, c'est le basilic de tout à l'heure et une sauterelle géante, ici un griffon (Pl. XX, 4), ailleurs les invraisemblables lions à museau quasi humain (Pl. XX, 3) qui procèdent dévotement à l'inhumation de saint Paul ermite, ou bien encore les extraordinaires démons particuliers à Vézelay avec leur crâne volumineux, chauve, ou surmonté d'une crinière hérissée (Pl. XX, 4), la mâchoire énorme ouverte et édentée, le ventre proéminent, les membres atrophiés, types excellents de la *formosa deformitas* dont parle saint Bernard.

Quand ces éléments font défaut, le style de Vézelay peut être assez plat : plus correct de proportions que celui de l'Auvergne, il n'a pas sa robuste carrure et fait moins puissamment bloc avec le cadre constructif. Il est d'ailleurs facile de discerner, parmi ces quelque deux cents chapiteaux, l'intervention d'au moins quatre individualités de sculpteurs ; l'un d'eux excelle à évoquer des scènes de la vie rustique (Pl. XX, 2), du moulin, de la vigne, des abeilles, qui ne comportent peut-être aucun sens symbolique.

Avec les chapiteaux d'Autun, nous nous écartons un peu plus encore des préoccupations architecturales, mais nous avons affaire, pour les meilleurs d'entre eux, aux artistes les plus délicats

qu'aient connus et la sculpture bourguignonne et la sculpture romane tout entière; le sentiment de la forme, recherchée comme une pure arabesque, est chez eux si prédominant, qu'il fait oublier des incorrections flagrantes, cependant qu'une nuance d'expression morale très douce et comme féminine donne à ces figures ployées comme des roseaux une sorte de grâce poétique presque romanesque; il faut voir dans le chapiteau de la *Tentation* (Pl. IV), en face d'un démon dont la hideur bestiale n'empêche pas que toute la charpente osseuse reste vraisemblable, les images transposées sur un plan idéal du Christ et de l'ange tandis qu'entre ces personnifications antithétiques du Bien et du Mal, s'élève le paraphe infléchi, souverainement aisé, libre et inutile comme un jeu, d'un souple rameau d'acanthé; l'art de la composition, sinon de la construction, ne peut guère aller plus loin.

Après cette revue (par les cimes) du monde des chapiteaux à sujets figurés, resterait à parcourir le domaine encore plus étendu du chapiteau de pur décor, composé de figures animales ou humaines, souvent mêlées mais sans intention (du moins apparente pour nous) de retracer une scène ou de donner un enseignement; les problèmes étaient, dans cet ordre de compositions, infiniment moins complexes; ils se réduisaient à des analyses et des reconstitutions de formes avec le double souci du décor et de l'accentuation des points de force : des

réussites innombrables en marquèrent l'heureuse solution. Toutefois, pour un esprit latin, le pur décor lui-même a des lois : pour contenter tout à fait les yeux, il faut qu'il concède quelque chose à la raison. Quels que soient les prodiges de virtuosité d'un art mis au service d'une imagination sans mesure, inventant d'inextricables enlacements d'êtres composés d'éléments hétérogènes, les engageant en des conflits à double ou triple péripétie, il y a quelque chose d'accablant dans cette démiurgie, dans ces évocations de cauchemar : les plus beaux chapiteaux resteront ceux qui offrent des formes relativement simples et peu nombreuses groupées en rapports dont l'évidence s'impose. Des chefs-d'œuvre de cette sorte, on en trouve dans toutes les écoles : en Auvergne, la palme revient à Mozac avec ses aigles magnifiques aux queues ramifiées d'acanthes, ses griffons affrontés, ses génies demi-nus chevauchant des capricornes, ses centaures cueillant sur un arbuste fabuleux les lourds fruits de l'*arum*, ses corbeilles corinthiennes portent de véritables masques antiques : un souffle classique est venu là vivifier, épurer les formes si lourdes de l'Auvergne.

Le traitement de l'animal, lorsqu'il exclut la pure fantasmagorie est, à l'époque romane, ce que sera celui de la flore à l'époque gothique, en ce sens que, dans un cas comme dans l'autre, il n'y a pas ordinairement copie littérale, mais interprétation,



Phot. Archives photographiques.

Planche XI,

TOULOUSE, SAINT-SERNIN.
ASCENSION DU CHRIST. — SAINT JACQUES, SAINT PIERRE.
Portail sud (porte Miégéville).

création en marge (et comme eût dit Puvis de Chavannes) avec la *permission* de la nature. Le sculpteur de chapiteaux du treizième siècle, en effet, juxtapose parfois en un seul organisme végétal d'apparente vraisemblance deux individualités botaniques distinctes, enveloppant par exemple sous l'extrémité repliée d'une robuste feuille d'eau, un bourgeon de renoncule ou d'ancolie. De même le sculpteur roman compose, avec une tête de félin, un torse d'oiseau, une queue de reptile ou toute autre combinaison arbitraire, un être en dehors de toute classification zoologique mais auquel il confère la vie (Pl. XX, 4) parce que chaque élément pris à part est étudié selon la vérité de sa nature : que l'attache d'un bec, l'enchâssement d'un œil, la prise d'une griffe, la tension ou la détente d'un muscle, la denture d'une mâchoire, enfin l'allure générale du fauve, du volatile ou du serpent est rendue avec une si persuasive justesse qu'il faut, nous l'avons plus d'une fois constaté, analyser un à un les organes composant l'être monstrueux pour en apprécier l'irréalité.

En Bourgogne, la persistance du type corinthien et d'autre part, l'abondance du chapiteau à figures restreignent un peu le champ du décor animal tandis qu'il reprend le dessus dans l'école de Poitou-Saintonge et que le Languedoc, alors qu'on se limiterait à Moissac, à Saint-Sernin de Tou-

louse et au Musée des Augustins en offre un incomparable répertoire : le traitement de l'oiseau, non plus seulement fantastique ou imaginé, mais réel (Pl. III, 2), y est surtout admirable de verve et d'autorité; un type qui tient du rapace et semble procéder d'une origine orientale s'y rencontre, doué d'une élasticité musculaire, d'une vie presque féroce dans les griffes acérées et les becs ouverts qui anime de passion des formes ailleurs conçues comme purement décoratives¹.

Enfin les chapiteaux sont le domaine propre du *genre* (si le mot ne semble pas trop paradoxal appliqué à la sculpture romane), car certaines scènes de chasse, de lutte, de jeux forains, de métiers et de travaux des champs (motivés ou non par le thème du *Calendrier*) ne sont pas autre chose : ainsi du cordonnier de Cluny (au Musée), des apiculteurs de Vézelay, du dompteur de Saint-Hilaire de Melle renversant sa tête dans la gueule d'un lion, de l'homme-serpent à Anzy-le-Duc.

Au Musée archéologique de Nevers, les chapiteaux de l'ancienne église Saint-Sauveur montrent toute une série d'être fantastiques empruntés aux *Bestiaires* ou aux *Merveilles d'Ynde*² : le basilic, la sirène, l'Ethiopien, la chimère à trois têtes, la man-

¹ Je n'ai malheureusement pu trouver de photographies des chapiteaux peu connus et perdus dans l'ombre auxquels je pense ici.

² Récits fabuleux de voyages en Orient très répandus au moyen âge.

ticore, à côté d'animaux réels : chameau, cheval, âne qui vielle, singe, enfin un ours ; mais celui-ci, monté sur le dos d'un homme en vêtement court qui tient encore un bâton à la main, lui laboure la tête et le dos de ses griffes ; ceci n'est plus la lutte prise comme thème de décor, c'est le fauve qui se venge de son montreur en interrompant brutalement la représentation. Ainsi la vie affleure-t-elle sur le terrain même du fantastique imaginé ; elle affleure aussi, par une insigne rareté, sur le terrain de l'iconographie sacrée, dans le petit intérieur de cuisine qui accompagne si joliment la scène du *Repas chez Simon* sur un chapiteau de Moutiers-Saint-Jean¹. On n'est pas étonné de voir la féconde Bourgogne tenir la tête de l'invention en ce domaine comme en d'autres et il faut se réjouir de l'entrée récente au Louvre de cet autre chapiteau du même Moutiers-Saint-Jean où l'on voit un alerte vigneron coiffé du traditionnel bonnet de coton, un panier à l'épaule, fouler d'une jambe si allégrement sa cuvée. Une œuvre comme celle-là, sous les yeux du grand public, pourra beaucoup pour élargir ce que la notion commune de l'art roman pourrait avoir de trop conventionnel et de trop étroit.

¹ Actuellement au Fogg Museum, Harvard University.

II

LE TYMPAN DE PORTAIL

Si, dans l'élaboration du chapiteau proprement roman, les sculpteurs des onzième et douzième siècles eurent comme point de départ plus d'un élément pré-donné, il semble bien que, pour la plus éclatante de leurs manifestations : le tympan de portail, leur part d'invention ait été encore plus grande ; car, à supposer qu'ils les aient même connus, les quelques exemples orientaux¹ ou byzantins qu'on a pu récemment découvrir sont si rudimentaires, et par leurs dimensions et par leur système décoratif, que l'on est en droit de se demander s'ils eussent pu exercer une véritable influence sur les créations de la sculpture romane.

Deux causes, bien plutôt, ont concouru à la création du tympan roman et l'ont fait ce qu'il fut : c'est, d'une part, la forme et l'appareillage de la porte dans les églises occidentales et c'est d'autre part l'instinct plastique qui, de bonne heure, poussa maîtres de l'œuvre et tailleurs de pierre à souligner d'un relief dégagé de la masse tout élément essentiel de l'architecture. Et nous avons vu

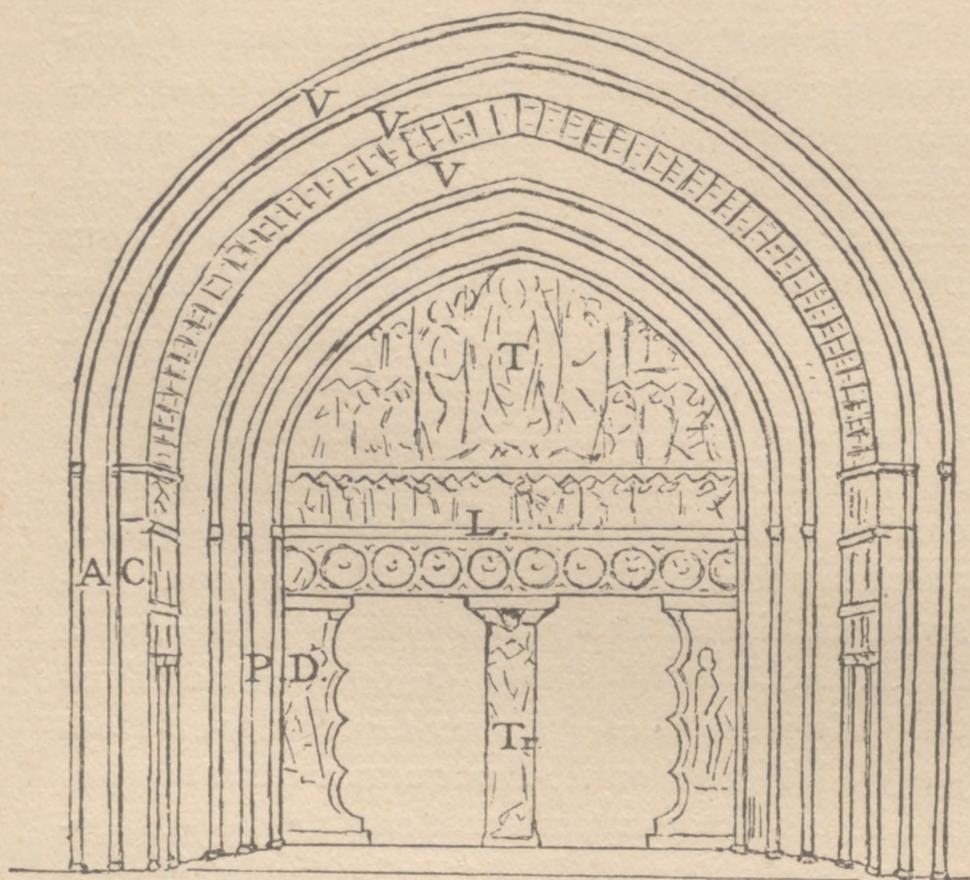
¹ Voir le beau travail de M. Jurgès BALTRUSAITIS, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et Arménie*, Leroux, 1929.

plus haut comment les données iconographiques elles-mêmes eurent à s'adapter à ces conditions de milieu (*fig.* p. 86-87).

Y eut-il un premier stade que nous ne connaissons guère où des motifs de pur décor, des emblèmes symboliques meublèrent seuls le champ d'un tympan roman ou pré-roman?... Nous possédons beaucoup de tels exemples¹ mais nous n'avons généralement aucune certitude qu'ils soient plus anciens que les premiers tympan historiés. Il en est de même de certains mélanges, au caractère nettement archaïque, de figures historiques ou symboliques et de pur décor animal ou autre comme si l'élément fabuleux, voire monstrueux, même simplement inutile, avait dû se voir progressivement éliminé des grandes pages consacrées à la solennelle manifestation du dogme et de l'histoire religieuse. Les tympan de Neuilly-en-Donjon (Pl. VI) et d'Anzy-le-Duc que nous retrouverons plus loin sont des types excellents de ces juxtapositions singulières d'éléments d'origine différente et aussi celui de la Lande-de-Cubzac où le sculpteur ayant, vaille que vaille, occupé une partie de son cadre par une scène de l'*Apocalypse* empruntée à la miniature et se trouvant en face d'une surface vide

¹ Celui de Marcigny (S.-et-L.) pourrait à bon droit passer pour un type archaïque avec sa croix fleuronnée au centre et le motif tout oriental d'une « course » de palmettes qui orne son archivolt; de même Chalivy-Milon (Cher) avec les mêmes palmettes encadrant un agneau et deux anges rudimentaires.

à la droite, a transformé en buisson exubérant les
« candélabres » de la vision (Pl. II, 1).



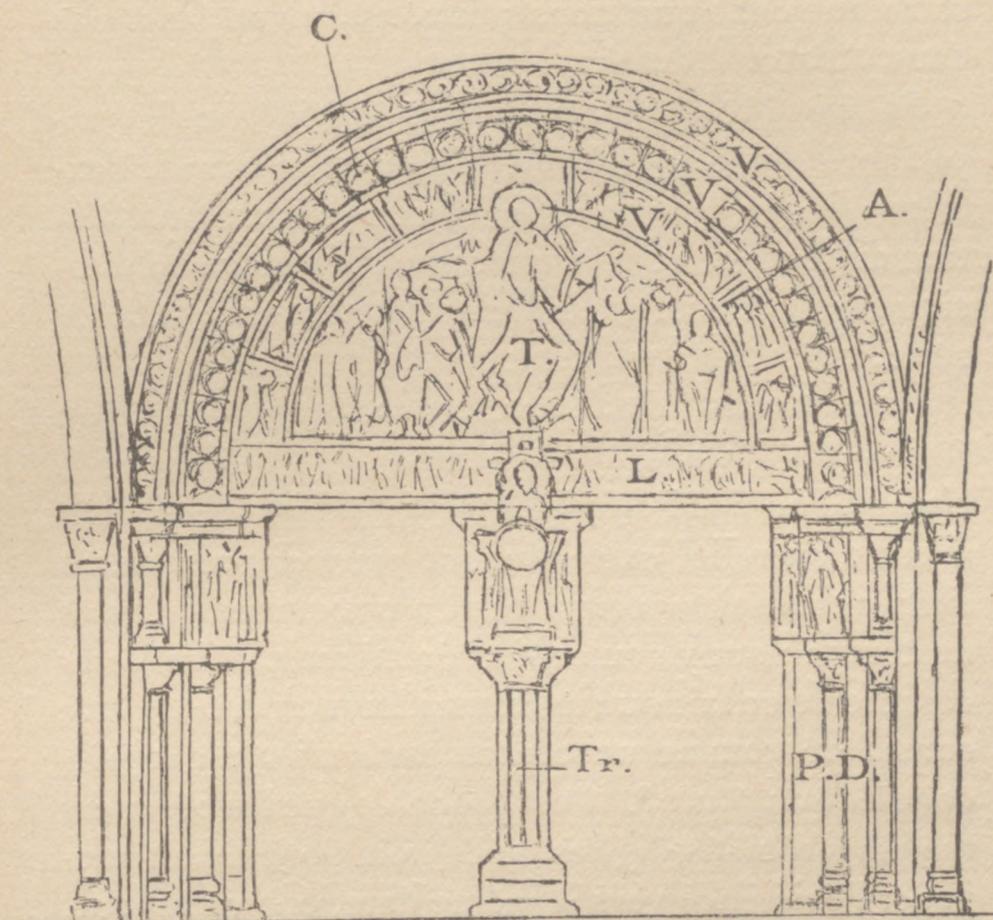
Moinac

Schéma montrant la localisation des sculptures.

V) Voitures. — T) Tympan. — L) Linteau. — Tr) Trumeau. —
P. D.) Pieds-droits. — A. C.) Avant-corps.

Tout ce que l'on peut, il me semble, affirmer, est
que les premiers tympanes sculptés ont dû ressem-
bler à ceux-là avec une liberté d'exécution, certes,

moins grande et que leur origine remonte sans doute à la fin ou même au milieu du onzième siècle, car il



Vézelay

Schéma montrant la localisation des sculptures.

A) Archivolte. — V) Vousures. — C) Claveaux. — T) Tympan.
L) Linteau. — Tr) Trumeau. — P.D.) Pieds-droits.

n'est pas possible que des monuments comme Moissac ou Vézelay qui témoignent d'une telle maîtrise de l'adaptation architecturale, de la forme

et de l'expression soient des œuvres de début et qu'une élaboration moins longue leur ait été nécessaire que celle que nous pouvons suivre pas à pas dans l'histoire du chapiteau.

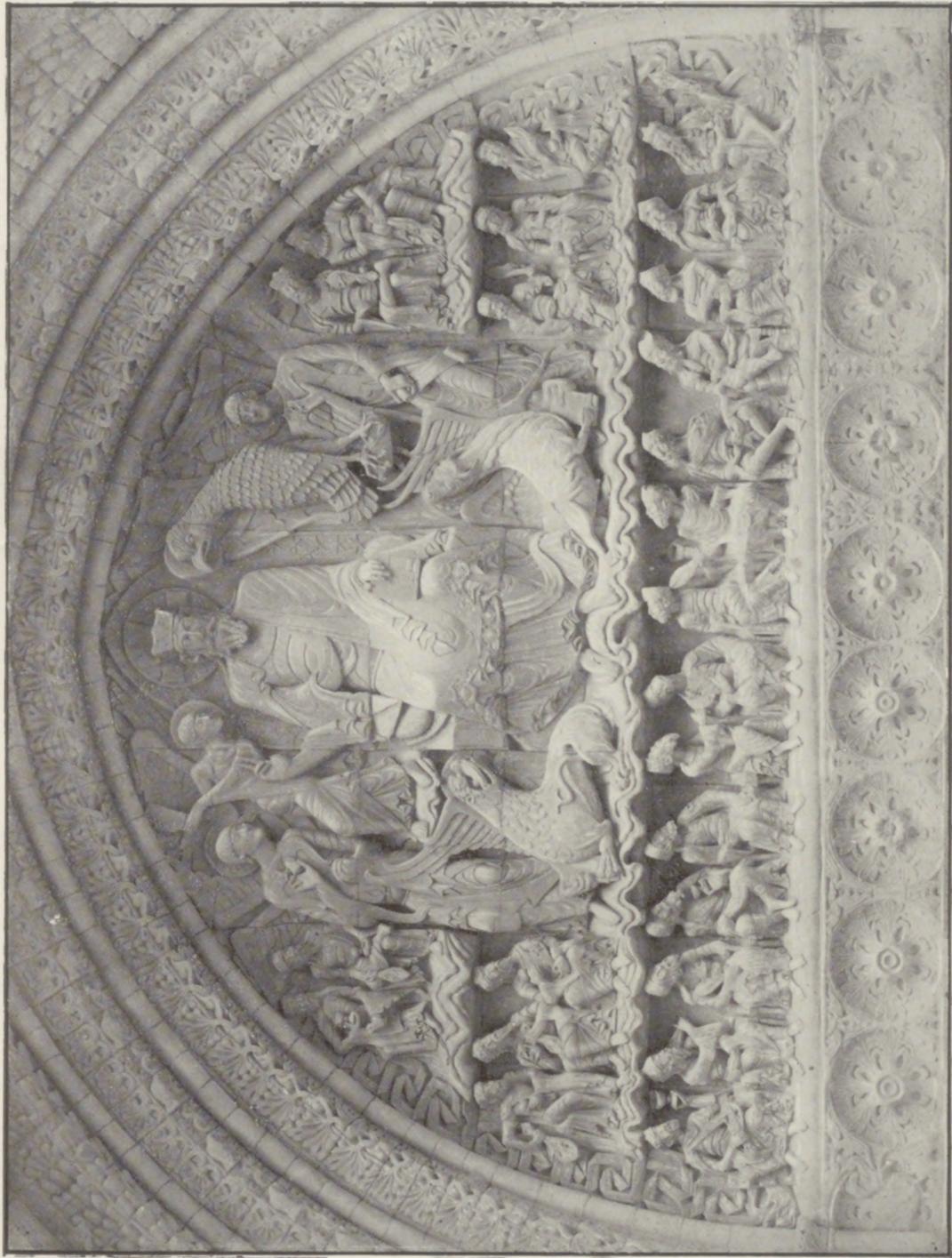
Si, avec M. Deschamps, nous considérons le tympan intérieur du narthex de Charlieu comme de l'extrême fin du onzième siècle, nous y trouvons déjà tant de logique et de clarté, une disposition si classique qu'il nous est difficile d'y voir une tête de série.

Nous avons, d'ailleurs, sinon un tympan, du moins un linteau formellement daté de 1020 à Saint-Genis des Fontaines ¹ (Pyrénées-Orientales); il est d'un relief extrêmement pauvre, presque un simple champlevé comme en creusaient les orfèvres du temps pour y couler de l'émail mais il faut tenir compte de ce fait que le Roussillon ne peut pas être considéré comme un centre particulièrement précoce de sculpture ². Il est probable que les premiers tympan romans dignes de ce nom dont il faut supposer l'existence vers la même date, ont vu le jour, soit en Bourgogne, soit en Languedoc où ils ont pu disparaître sous le foisonnement des œuvres de l'âge d'or.

Si l'on recherche maintenant quelle forme d'art,

¹ Et un presque exactement semblable à Saint-André-de-Sorède.

² Au treizième siècle, à Saint-Genis-des-Fontaines même, on travaillait des chapiteaux (au Louvre) qui sont en retard d'une cinquantaine d'années sur ceux de l'Ile-de-France.



Phot. A. G.

ABBAYE DE MOISSAC.
TYMPAN : VISION DE L'APOCALYPSE.

Planche XII.

en avance sur la plastique monumentale, a pu aider à l'élaboration de la sculpture de tympan, il semble bien que les devants d'autel en bois ou en orfèvrerie ont dû jouer le principal rôle : ils fournissaient le modèle de ces rangées de figures assises ou debout sous des arcades que l'on retrouve au linteau de tant de portails. Quand l'ambition des sculpteurs, grandissant avec la conscience de leurs possibilités, leur suggéra de rechercher des combinaisons plus savantes, une iconographie plus complexe, ils demandèrent des conseils à la « plate peinture » des fresques ou des manuscrits. Il n'est pas douteux qu'à Moissac, Vézelay, Beaulieu, l'abondance des formes et l'ampleur du programme comme certaines particularités de la mise en page, évoquent irrésistiblement l'imitation d'un modèle graphique : les divisions de l'appareil ne sont pas toujours respectées par l'emmêlement des figures dans les divers étages de la composition ; seule, la grande horizontale du linteau conservée sauve l'aspect architectural de l'ensemble (Pl. XVI). Mais au tympan central de Saint-Denys, la donnée monumentale a décidément triomphé telle qu'elle régnera au treizième siècle.

Il ne faudrait pas cependant, je l'ai déjà dit, juger tous les tympans romans sur quelques exemples de choix ; en marge des grands monuments se lisent bien des variantes curieuses : j'ai déjà parlé de la confusion des thèmes qui s'y produit si

souvent. La confusion des formes n'y est pas moins fréquente et, notamment, les sculpteurs eurent bien de la peine à discipliner leur fantaisie : dans une petite église du Brionnais, coin si fertile en sculpture originale et drue, à Fleury-la-Montagne, au linteau d'un tympan qui représente le *Christ de Majesté*, les Mages qui arrivent vers l'Enfant-Dieu pour l'adorer ont à passer à travers des rinceaux circulaires comme des écuyers de cirque au travers de cerceaux de papier.

Plus importantes sont les tentatives qui furent faites par des écoles régionales pour varier la physionomie et l'appareillage même du tympan ; tantôt, comme en Auvergne et dans une dizaine de monuments épars (Pl. XXV), on donna au linteau la forme d'une toiture à deux pentes, tantôt, comme dans les Pyrénées, on ménagea des subdivisions semi-circulaires, sortes de sous-tympan dans le tympan, ou bien comme à la charmante porte de Saint-Michel-l'Aiguilhe, au Puy, le tympan lui-même resta nu, mais des figures se logèrent dans les redents de l'archivolte (Pl. II, 2). Il se peut que ce dernier portail n'appartienne, comme on le dit, qu'au douzième siècle ; je n'en connais guère, cependant, qui donne mieux l'impression de ce qu'eût pu être chez nous une sculpture directement issue de l'art byzantin tant pour le style du décor ciselé à fleur de pierre que pour l'iconographie si rare de cette adoration de l'Agneau par des figures orantes à genoux et les mains voilées.

Enfin il y eut à Saint-Bénigne de Dijon, dans un tympan aujourd'hui disparu consacré au martyr du saint, une curieuse expérience de composition par figures radiantes (disposées en éventail ou comme des rayons d'une roue), tentative sans lendemain, mais qui, une fois de plus, nous amène à constater l'inépuisable faculté d'invention de l'École bourguignonne.

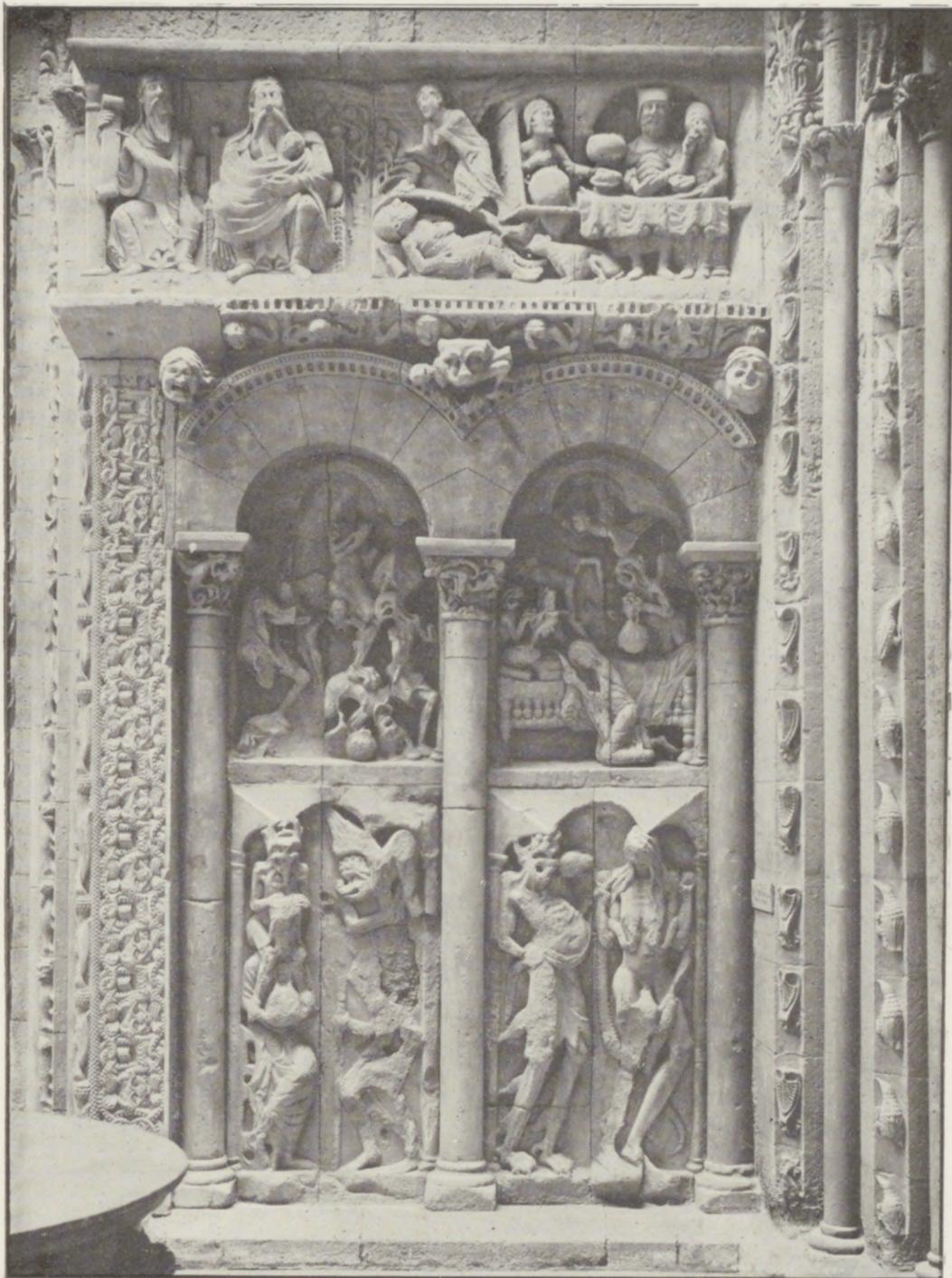
De très bonne heure la sculpture figurée passe du tympan à l'archivolte qui en est, avec le linteau (*fig.* p. 87), le cadre et la limite. Il est probable que, là encore, la Bourgogne ouvrit la voie ou, du moins, y marcha la première avec décision. Les rudiments d'archivolte ornée de têtes que nous montre, par exemple, l'art sassanide à Hatra ou l'art arménien à Pthni sont trop exceptionnels pour que l'Orient ait pu exercer sur ce point une véritable influence.

On dirait que nous assistons, à Vézelay (Pl. XIX), à l'élaboration même de la nouvelle invention; le maître a commencé par réserver sur le champ même du tympan une assez large bordure demi-circulaire qu'il divise en segments et meuble de groupes appropriés à cette forme; puis il orne un des cordons en relief de l'archivolte (une voussure proprement dite) de médaillons enserrant de menues figures isolées ou engagées dans une action commune et c'est ici le triomphe, dans un art déjà très délicat, de cette loi d'adaptation au cadre que nous avons constatée dès les origines; enfin la plus

externe de ces mêmes voussures est ornée d'un de ces gros tores ciselés de feuillage, si gras et si nourris, que l'École a multipliés; la voussure à figures dans des médaillons se voyait cependant aussi à Cluny; elle existe, sous l'influence bourguignonne, à Bourg-Argental (Loire). A Saint-Bénigne de Dijon se manifestait le type qui se substituera à tous les autres : celui qui comporte une figure par voussoir, couchée dans le sens de la courbe; mais est-ce là une création bourguignonne, ou venue du Nord qui la montre au Mans, à Saint-Denys, à Chartres dès 1140?

L'Auvergne, le Languedoc, la Provence ignorent presque totalement les figures d'archivolte. En revanche le Centre-Ouest (Poitou, Saintonge, Charentes, Gironde) leur donne une importance exceptionnelle et même paradoxale puisqu'elles encadrent le plus souvent des tympanes dépourvus de sculpture (Pl. VII); aussi a-t-on été conduit à leur donner la parole pour ainsi dire, et à leur confier comme une réduction de programme iconographique : elles personnifient souvent les Vieillards de l'Apocalypse ou bien des anges et des saints groupés autour de la Main divine ou de l'Agneau mystique, les Vierges sages et les folles, le Calendrier, le Combat des Vertus et des Vices.

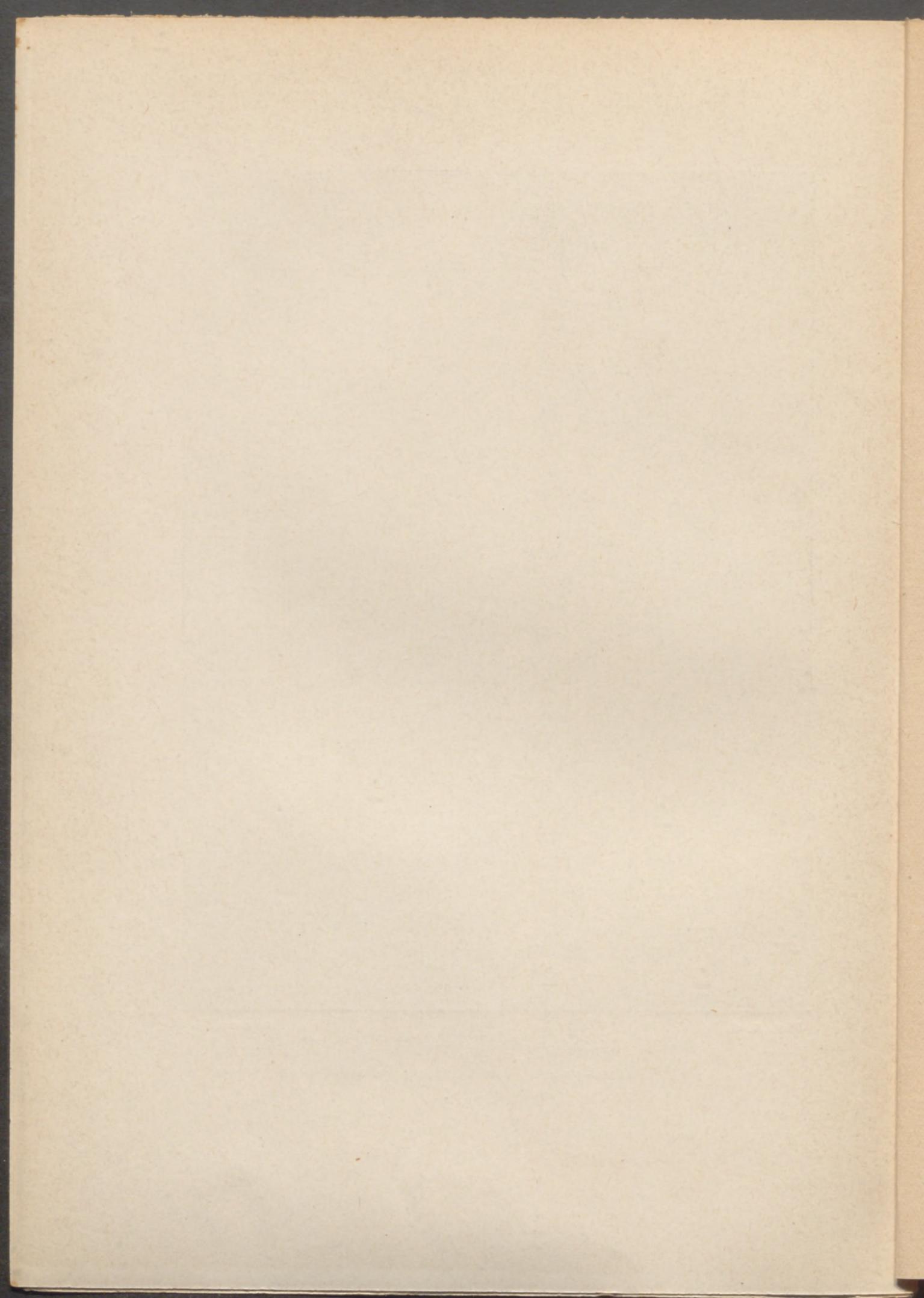
Mais, dans cette école, et, en raison sans doute du peu de portée des claveaux, il arrive, ou bien que des figures en nombre considérable soient



Phot. A. G.

Planche XIII.

PORTAIL DE MOISSAC.
DÉTAIL DE L'AVANT-CORPS, A GAUCHE : LE MAUVAIS RICHE.
LES VICES.



disposées perpendiculairement au sens de l'arc, ou au contraire que, très longues, elles soient comme imbriquées de biais en sorte que le buste de l'une se trouve au niveau des jambes de l'autre, et que chacune empiète sur plusieurs voussoirs dans le sens de la courbe (Pl. VII).

III

LA STATUAIRE DES PIEDS-DROITS

Avec les figures en plus ou moins haut-relief meublant les pieds-droits ou les trumeaux des portails romans (Pl. XIV), nous arrivons à la création peut-être la plus pleinement originale de la sculpture du douzième siècle, celle pour laquelle les enquêtes instituées depuis quelque temps n'ont jusqu'à présent découvert aucun antécédent valable dans les formes antérieures de l'art plastique. Mais on n'y arriva pas sans tâtonnements. Il est probable, d'ailleurs, que les premières tentatives en ont été faites, plutôt pour la décoration des piliers de cloîtres que pour celle même des portes et les reliefs de Saint-Sernin de Toulouse (Pl. V, 1) et de Saint-Pierre de Moissac sont les plus anciens témoignages que nous en possédions; il s'agit dans les deux cas de figures d'assez faible saillie et d'un caractère franchement archaïque, ménagées

par abaissement du fond au centre d'une sorte de cuvette rectangulaire très peu profonde à la manière des stèles gallo-romaines : celles de Saint-Sernin, taillées dans un marbre blanc, sont actuellement placées dans le mur de pourtour du chœur et il est vrai que M. de Lasteyrie ne les croyait pas antérieures à la seconde moitié du douzième siècle (à cette date, elles seraient extraordinairement retardataires), mais l'opinion de la majorité des historiens de l'art¹ les place beaucoup plus tôt.

Elles appartiennent d'ailleurs à deux « mains » distinctes dont l'une drapée dans des toges aux plis d'une froide correction des figures régulières aux têtes rondes, coiffées de chevelures étroitement serrées² en casque sur le front, aux yeux percés d'un coup de trépan et qui se réclament de la tradition antique ; l'autre, à qui l'on doit le Christ de Majesté et le reste des anges, est bien inférieure en correction, sans compenser cette infériorité par aucune qualité de vie : ce Christ obèse, ces chérubins (Pl. V, 1) byzantins par quelques détails, avec leurs têtes sans front, aux yeux en boule placés

¹ Parmi lesquels M. P. Deschamps.

² Chose vraiment curieuse : cette coiffure formant calotte et traitée par séries de bouclettes rondes que, pour l'usage personnel de mon carnet de notes, j'appelle : « perruque de billes » se trouve déjà sur un des sarcophages du Musée des Augustins et l'on n'est pas peu surpris de la reconnaître sur la tête d'un enfant du *Massacre des Innocents* dans un chapiteau de la porte Miégevillie et sur celles des témoins de l'*Ascension* au tympan du même portail.

à la naissance des cheveux, aux oreilles trop hautes, sont vraiment repoussants; rien ne pouvait sortir de vivant de ces formes séniles; seules, quelques indications dans la draperie peuvent passer pour inaugurer la tradition languedocienne.

Il en est, à mon sens, tout autrement, malgré quelques traits communs, des figures d'apôtres et d'un abbé qui ornent les piliers du cloître de Moissac; sans doute, le relief n'y est pas plus nerveux et la correction n'atteint pas à beaucoup près celle des *togati* de Saint-Sernin, mais quelle différence déjà dans le sentiment de la vie et de l'individualité! Malgré la persistance des conventions archaïques (pieds opposés à angle droit afin de les présenter de profil et d'esquiver une difficulté de perspective, traitement des cheveux et des barbes), aucune de ces figures n'est tout à fait semblable aux autres et la variété des types et des physionomies y est frappante autant que la constance de certains traits, tel ce motif de trois replis tuyautés symétriques à l'ourlet de la robe. Entre tous, l'abbé Durand échappe à l'uniformité par son costume sacerdotal minutieusement rendu et le caractère vraiment physionomique de ses traits gros et individuels. A la différence des reliefs de Saint-Sernin, l'art des piliers de Moissac est déjà traversé d'un grand souffle de vie.

Un pas énorme est franchi pour lequel nous n'avons pas en Languedoc de jalon intermédiaire

si nous arrivons aux beaux restes du cloître de Saint-Étienne de Toulouse¹ (Pl. V, 3) où se lit la signature de Gilabertus; les deux figures d'apôtres (sur douze) qui portent ce nom sont parmi les plus belles; elles esquissent, une jambe croisée sur l'autre, ce mouvement de saltation qui sera longtemps cher à l'école languedocienne et l'on dirait que, grâce à cette ébauche de danse, grâce à l'envol concordant de la draperie², à tout l'élan contenu de la figure, elles dessinent comme l'enlacement d'une ronde autour du pilastre dont elles décorent, deux par deux, les niches.

Mais lorsque Gilbert (de Toulouse?) modèle ces effigies déjà si libres d'allures pour le cloître de la métropole languedocienne, peut-être sa formule est-elle déjà supplantée par celle qui a les promesses de l'avenir : celle, plus froide, mais plus monumentale, de Saint-Denys et de Chartres.

Parmi toutes les expériences tentées pour la décoration des pieds-droits de portail — figures en bas-relief ménagées dans un cadre rectangulaire comme au côté droit de la porte Sud du Mans, figures en bas-relief plaquées sur le mur, sans rapport avec l'appareil comme à Moissac (portail, Pl. XIV) et à Beaulieu, hauts-reliefs accrochés à la partie supérieure des montants comme à

¹ Au Musée des Augustins.

² Qui joint aux conventions languedociennes quelque chose de celles de Bourgogne.



Phot. A. G.

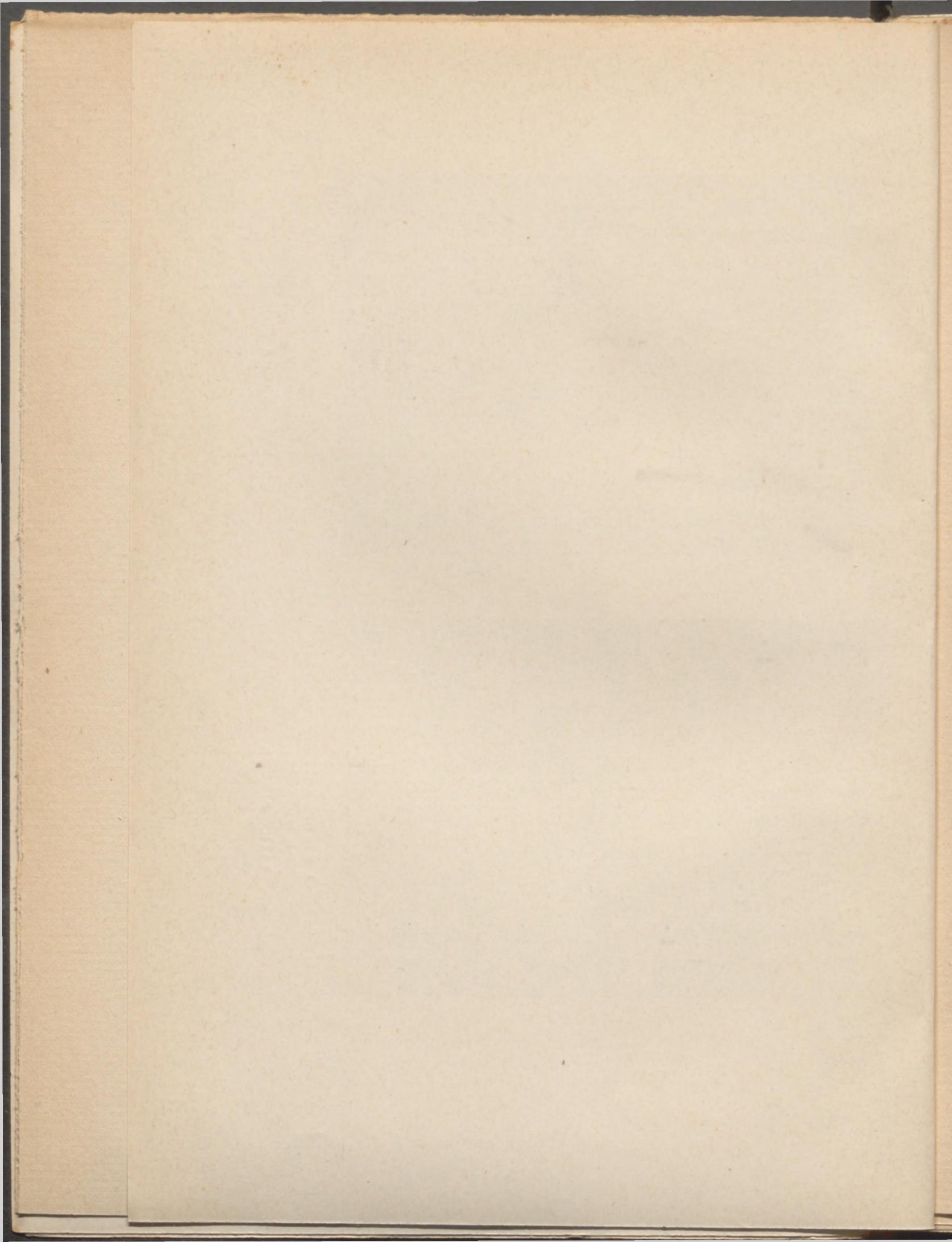
FIGURE DE PIED-DROIT DU PORTAIL
DE MOISSAC.
SAINT PIERRE.



Photo. Rouvel.

Planche XIV.

FIGURE DE PIED-DROIT DE LA
CATHÉDRALE DE CHARTRES.
UN PATRIARCHE (Portail ouest).



Vézelay (Pl. XVIII)¹); hauts-reliefs dans des niches à la manière de Gilabertus; superposition de petites figures debout sculptées sur la face antérieure d'une colonne¹ — laquelle peut être considérée comme l'antécédent légitime de la statue-colonne qui, de Saint-Denys et Chartres, par une évolution presque insensible tant elle est graduée, devait aboutir aux grandes figures de Senlis, Paris, Amiens, Reims?...

Peut-être y eut-il, suivant les régions considérées, plusieurs chemins pour aboutir à une même solution mais, logiquement, il semble que le point de départ devrait être cherché là où la colonne a le plus d'importance et où la figure n'est encore qu'une indication et l'on conçoit très bien cette figure grandissant peu à peu en relief, en dimensions, en individualité sans rompre ce point d'attache avec la colonne, qui se perpétuera jusqu'aux statues en apparence les plus avancées de Reims. Là comme ailleurs, plus encore qu'ailleurs, l'enchaînement complet des faits nous manque lorsque nous nous trouvons en présence de la formule nouvelle de l'Ile-de-France : une figure par colonne et cette figure épousant aussi étroitement que faire se peut les dimensions, l'aplomb, la verticalité de son support (Pl. XXVIII).

Saint-Denys est-il vraiment le premier témoi-

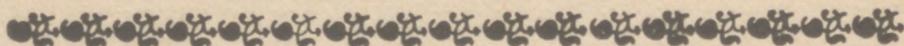
¹ Exemple au Louvre, provenant de N.-D. de Châlons.

gnage de cette conception systématiquement appliquée à un triple portail? Cela paraît impossible tant l'art révélé par les gravures de Montfaucon¹ (les statues ayant, hélas! disparu), ou mieux encore, par les dessins d'après lesquels ont été exécutées ces gravures semble déjà parfait. Mais après Saint-Denys, plus un maillon ne manque à la chaîne et l'évolution de la statue de portail se continue avec une logique aussi sûre, aussi organique : c'est-à-dire par progrès procédant du dedans, par déductions déjà contenues en germe dans les prémisses, que celle de la croisée d'ogives, elle aussi associée aux travaux de Suger à Saint-Denys.

Les divers cadres de la sculpture romane que nous venons d'étudier rapidement : chapiteaux, tympan et voussures, pieds-droits et trumeaux de portail, ne sont pas les seuls qu'elle ait épousés; elle a connu aussi, surtout dans le Midi, la frise qui lui était un legs gallo-romain; elle a, dans certaines écoles, particulièrement celle de l'Ouest, dispersé ses motifs sur toute une façade, comme à Angoulême, ou tout un pignon comme à Saint-Jouin-de-Marnes, ou bien disposé des rangées de figures sous des arcatures; elle a, parfois, orné de haut-reliefs les côtés d'un arc de portail (Pl. VII) ou de figures-caryatides le départ des arcs de la voûte. Mais nous aurons l'occasion de signaler ces

¹ Dans le premier volume des *Antiquités nationales*.

variantes au cours de l'étude qui va suivre sur les écoles régionales : étude où, après avoir essayé de dégager les grandes lois qui font l'unité de la sculpture romane, nous allons désormais nous attacher à caractériser les manifestations les plus significatives de sa multiple et complexe diversité.



CHAPITRE CINQUIÈME

Les écoles régionales. — I. L'école du Languedoc. — II. L'école de Bourgogne. — III. L'école d'Auvergne. — IV. L'école de l'Ouest. — V. L'école de Provence.

I

L'ÉCOLE DU LANGUEDOC

L'ÉCOLE languedocienne est-elle vraiment la première éveillée des grandes écoles régionales françaises dont nous avons déjà constaté l'existence, ou ne doit-elle la situation privilégiée dont elle jouit à cet égard qu'à l'heureux hasard qui lui a permis de conserver un monument (car, enfin, il n'y en a qu'un dans ce cas) daté de façon à peu près irréfutable?... C'est là une question qu'on posait à peine il y a seulement quelques années et qui a pris ces derniers temps une singulière actualité; nous la retrouverons lorsqu'il nous faudra discuter la date des chapiteaux de Cluny. Mais, quoi qu'il en soit de leur

précocité *relative*, les bas-reliefs du cloître de Moissac¹, incontestablement datés de 1100 au plus tard par l'inscription qui accompagne l'un d'eux, nous apparaissent comme le point de départ à la fois le plus authentique et le plus vraisemblable de l'école.

On trouve en effet, dans ces bas-reliefs, avec la rudesse d'œuvres encore par plus d'un point primitive, quelque chose de ce qui sera l'esprit de la sculpture languedocienne : recherche à tout prix de l'expression et de la vie ; on y trouve aussi déjà ses partis pris, peut-être plus accusés, plus agressifs que partout ailleurs : par exemple ces plis en cerceau ou en lignes circonflexes (mais, dans les deux cas, parallèles) que dessinent les parties tendues de la draperie. Avec ces reliefs, avec ceux du cloître de Saint-Étienne (au Musée de Toulouse) dont j'ai également parlé un peu plus haut, nous tenions déjà les deux bouts du développement de la sculpture languedocienne ; il nous reste à la voir se manifester et vivre entre ces deux termes, puis à déceler ses pénétrations sur le terrain des autres écoles car, déjà fort étendue quant à ses limites territoriales, elle les déborde encore largement de son influence.

Toulouse et Moissac en sont les centres principaux, mais tandis que Toulouse, pour un monu-

¹ Voir plus haut, p. 95.

ment subsistant, nous montre les fragments dispersés de dix autres et nous remplit ainsi de plus de mélancolie encore que de joie de connaître, l'abbaye de Moissac, fille de Cluny, a conservé en place son cloître et son portail et enclôt en un étroit espace trois étapes : vingt ans ou plus, d'un art dont elle reste pour nous le témoin le plus considérable.

Serait-il vrai que les chapiteaux romans du cloître de Moissac (réemployés lors de la transformation du quatorzième siècle) soient plus tardifs de quarante ou cinquante ans que les bas-reliefs des piliers de 1100?... Y aurait-il des raisons impérieuses pour supposer qu'un espace si long se soit écoulé entre les divers éléments du décor du cloître?... Au fait, je pense qu'il n'est plus maintenant un historien de l'art roman qui voudrait le soutenir comme on le faisait il y a vingt ans et qui daterait de 1140 ou 1150 ces tailloirs si évidemment archaïques (Pl. XV), rien que par leur volume et leur forme et plus encore par leur décor tout pénétré d'influences orientales et ces corbeilles les plus étroitement apparentées à l'art byzantin que nous possédions, lorsque, renonçant au décor figuré, elles se couvrent comme d'une broderie rase et serrée de feuillage aux découpures sèches.

Le chapiteau de Moissac confine par ce trait à l'art byzantin, peut-être même à l'art arabe (n'y a-t-on pas retrouvé des caractères coufiques défor-

més?...), il est en même temps, nous l'avons vu¹, si curieusement fidèle à l'art classique que l'importance donnée chez lui aux éléments corinthiens diminue d'autant la signification des figures qu'il comporte : aussi cet ensemble, un des plus complets et des plus homogènes que nous ait laissés l'art roman, vaut-il surtout par ses exquises qualités de décor ; dans cette abondance de thèmes iconographiques empruntés à toutes les sources et voisinant dans un complet désordre, il n'en est presque pas un qui nous touche par un accent direct ou une valeur d'expression appropriée ; beaucoup seraient inintelligibles si des inscriptions assez détaillées ne les élucidaient au fur et à mesure.

Ces valeurs d'expression et avec elles une incomparable grandeur, une autorité suprême dans la composition, nous allons les rencontrer au contraire dans la troisième en date des manifestations de l'atelier de Moissac, le tympan du portail sud.

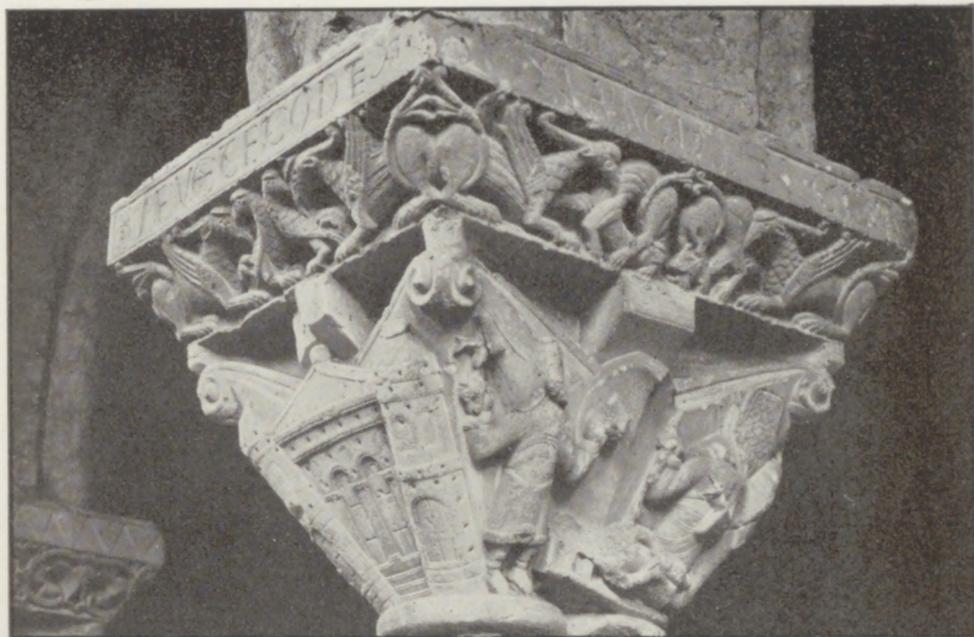
Le tympan de Moissac (Pl. XII) est de ces œuvres privilégiées qui, par une rare fortune, nous apparaissent encore dans leur cadre et pour ainsi dire leur contexte original² ; or les éléments de ce contexte sont ici d'une richesse, d'une variété de

¹ Voir, plus haut, p. 71.

² On discute la question de savoir si certaines parties du portail et du porche sont plus tardives que le tympan, mais le tout est, cependant, d'un style authentiquement roman et précoce.

formes qui ne surprend pas moins que le caractère composite de leur inspiration. En effet, si les massifs des pieds-droits affectent un profil découpé de festons d'apparence musulmane (*fig.* p. 86), si la face du puissant trumeau s'orne de trois couples de fauves superposés, croisés et comme tressés, issus eux aussi d'une imagination orientale, voici qu'apparaît, comme jeu de fond derrière leurs membres entrelacés, un décor de rosaces à l'ombilic renflé tout classique d'origine, presque en tout semblable aux autres rosaces également romaines qui meublent le linteau. Cependant, sur les faces latérales du trumeau, nous rencontrons pour la première fois la figure humaine, sous la forme de corps démesurément longs, étirés, aspirés pourrait-on dire et qui ressemblent, suivant la très ingénieuse image de M. Focillon, à des grimpeurs plaqués à l'intérieur d'une « cheminée » de montagne. Ce même étirement et cette distorsion nous les reconnaissons, à un moindre degré, il est vrai, dans les étonnantes figures qui, épaules effacées, genoux pliés, têtes penchées, semblent, sur le massif des pieds-droits (Pl. XIV), brusquement arrêtées dans leur course et comme figées contre le mur dans l'immobilité de la pierre.

Nous sommes malheureusement trop habitués aux merveilles de notre art français; comme on voudrait, à certaines heures, pouvoir se retrouver avec une émotion neuve devant la façade d'Amiens



Phot. Archives photographiques.

Planche XV.

DEUX CHAPITEAUX DU CLOÎTRE DE MOISSAC.

ou le portail de Moissac! Seul, l'émerveillement des témoins du quinzième siècle devant le retable de l'*Agneau mystique* semblerait pouvoir être comparé à celui de la génération qui vit dévoiler pour la première fois cette prodigieuse vision.

Au-dessus de ces pieds-droits, de ce trumeau, de ce linteau meublé de symétriques rosaces que je viens de décrire, un premier registre groupe quatorze personnages couronnés, assis (quelques-uns jambes croisées à la manière désinvolte de ces êtres supérieurs où l'iconographie du moyen âge nous invite à reconnaître des princes ou des magistrats). Ils tiennent à la main des violes et des hanaps comme les invités de quelque festin seigneurial; mais la mimique passionnée de toute leur attitude, de leurs gestes, la convergence ardente des regards, des têtes renversées sur l'axe du cou attirent les nôtres à leur suite au-dessus d'eux, dans la partie cintrée du tympan où siège, les pieds appuyés sur une frise continue de nébules, une souveraine figure : le Christ couronné lui aussi, roi surhumain de tous ces rois et de dix autres qui, à ses côtés, complètent le nombre révélé de vingt-quatre. Entre eux et Lui, cependant, comme une garde d'honneur, des êtres mystérieux se dressent et se pressent : animaux symboliques, ailés, nimbés, dont l'art chrétien a fait comme les cryptogrammes des Évangélistes; grands anges aux formes longues faisant le geste de la vénération.

Tout frémit dans cet énorme haut-relief; toute cette immobilité est comme traversée d'un frisson de vie; jamais l'art roman qui est décor, mouvement, pathétique et passion ne s'est plus magnifiquement exprimé. Il paraît bien difficile qu'un pareil morceau soit comme le fruit d'une génération spontanée; or, dans son ordre, nous ne lui connaissons pas d'antécédent certain; les plus beaux chapiteaux, à supposer qu'ils lui soient antérieurs, seraient impuissants à rendre raison d'une œuvre qui dépasse en portée tout ce que l'art monumental avait connu depuis la décadence de la sculpture grecque.

Le tympan de Moissac restera, d'ailleurs, toujours exceptionnel, non seulement au point de vue des formes mais à celui de l'iconographie; lui seul traduit réellement (sinon dans tous ses détails) la vision du quatrième chapitre de l'apocalypse de saint Jean¹ et c'est seulement par une commode habitude que l'on donne ce nom à la représentation du Christ entouré des symboles des Évangélistes, alors que font défaut les vingt-quatre vieillards du texte de saint Jean.

Souverainement expressif de la pensée religieuse, le tympan de Moissac l'est aussi d'un moment historique considérable dans l'histoire du douzième siècle : il évoque mieux que toute litté-

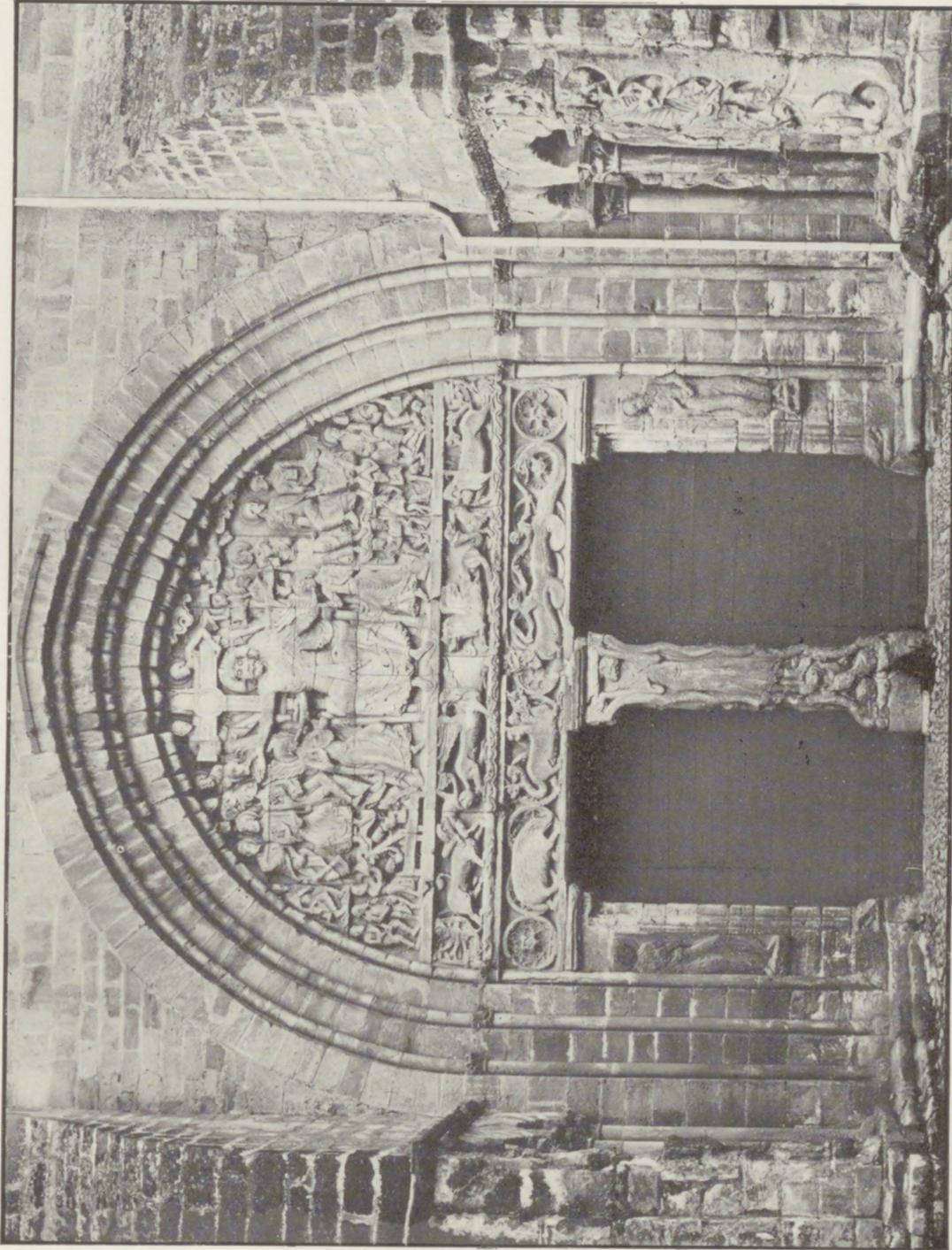
¹ M. Mâle a prouvé que sa composition s'inspire d'une peinture du manuscrit d'origine espagnole, dit l'Apocalypse de Saint-Sever.

rature la civilisation ardente et luxueuse des cours méridionales ; est-ce seulement une vue de l'esprit si l'on croit y reconnaître le reflet dans la plastique de la grande inspiration des légendes épiques ?...

Les bas-reliefs, de caractère tout différent et purement narratifs pour la plupart, qui couvrent les parois du porche élevé au devant de ce portail sont-ils, comme on le dit, ainsi que le porche lui-même, d'une époque sensiblement postérieure au portail de la Vision apocalyptique ? J'avoue que leurs caractères de style ne me paraissent pas imposer cette opinion. Peut-être, les longues figures à genoux pliés de l'*Annonciation*¹, de la *Visitation*, des *Mages* font-elles penser, comme on l'a dit, à une influence bourguignonne, mais rien, dans les figures plus courtes à grosses têtes (exemple de ce renversement de proportions si fréquent dont j'ai déjà parlé) de la *Fuite en Égypte* ou de la *Présentation*, qui ne s'explique par les types des « Vieillards » du tympan ; et l'impression est la même devant les reliefs du côté gauche (Pl. XIII) en tenant compte du caractère d'imagerie populaire de ces scènes : *Lazare et le Mauvais riche*, *Vices punis*, tous sujets familiers aux chapiteaux mais qu'il est assez rare de rencontrer et que nous ne rencontrerons plus ailleurs traités dans ces dimensions. Le même génie ardemment réaliste

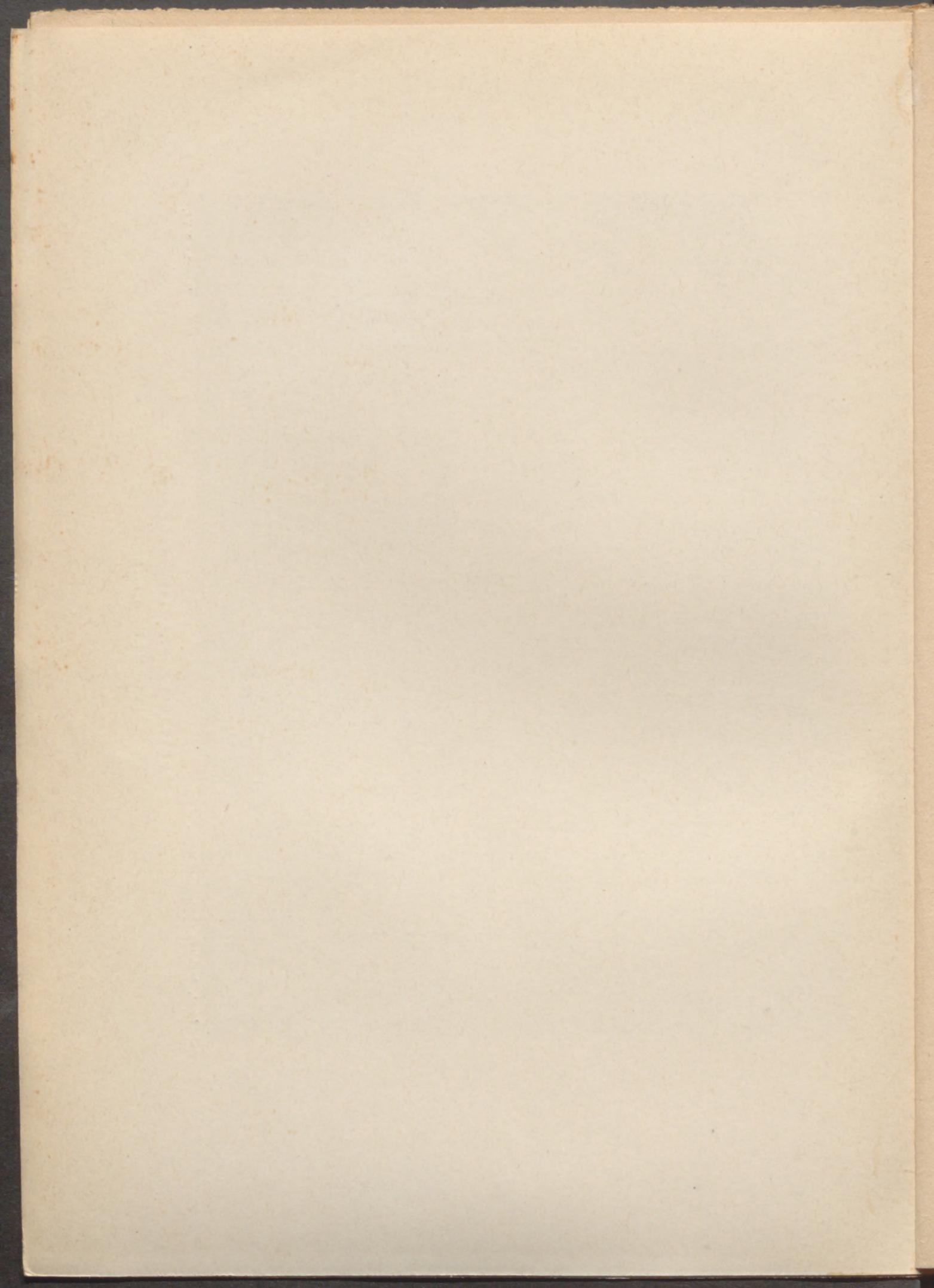
¹ La figure de l'ange est une mauvaise réfection moderne.

qui s'appliquait à nous ouvrir les portes de la Jérusalem céleste, à nous introduire au seuil des mystères que l'œil de l'homme n'a pas vus, que son oreille n'a pas entendus s'emploie maintenant à raconter la parabole évangélique, suprême revanche de tous les opprimés. Voici le mauvais riche à table avec sa femme (« il y avait un homme riche vêtu de pourpre et de lin qui se traitait magnifiquement tous les jours ») et voici un pauvre diable couché demi-nu tout contre la table, lépreux, pustuleux, l'œil même comme en décomposition, extraordinaire morceau d'impitoyable analyse; le chien du récit de saint Luc lèche littéralement les plaies de Lazare; mais le redressement définitif est intervenu : un ange a porté l'âme du pauvre au sein d'Abraham (patriarche obèse dont l'extraordinaire physionomie n'est pas sans rapport avec le Christ ventru de Saint-Sernin). Cependant, le riche expire dans son lit à balustres, tendrement soigné par sa fidèle épouse, mais un démon déjà s'est emparé du sac d'argent, irréfragable pièce à conviction des procès d'outre-tombe, et plus loin nous voyons la victime livrée à ses bourreaux. Audessous, quatre vices principaux subissent des châtiments appropriés et l'on y reconnaît la figuration accoutumée de la Luxure demi-nue, décharnée, en proie aux reptiles qui dévorent sa chair, instrument du péché : atroce et terrifiante image que l'on retrouve aux portails de Charlieu,



Phot. Archives photographiques.

PORTAIL DE BEAULIEU (CORRÈZE).
JUGEMENT DERNIER.



de Beaulieu, d'Oo (aujourd'hui au musée de Toulouse), d'Ydes (Cantal) et dans cent chapiteaux.

Ces bas-reliefs de Moissac en regard de la page triomphale du tympan, c'est une face après l'autre de l'art roman; c'est le fabliau en regard de la cantilène épique. Les scènes évangéliques qui s'y opposent, à droite du portail, ont moins d'originalité naturellement, mais autant de vie; il faut noter cependant ce trait, tout à fait imprévu : la Vierge de l'Adoration des Mages assise, non sur un trône mais sur un véritable lit, identique au lit de mort du Mauvais Riche et lui faisant pendant. L'art avec lequel le maître de l'œuvre a établi, d'un côté à l'autre du porche, l'équilibre et le parallélisme des formes entre sujets si divers, plaçant de grandes figures au premier registre sous les arcades, des scènes à multiples personnages dans les deux compartiments supérieurs et enfin une sorte de frise au-dessus, est d'une telle réussite, d'une si consciente volonté que le meilleur argument en faveur d'une date relativement tardive pourrait en être tiré, si, d'ailleurs, nous avions les éléments de comparaison datés qui nous font défaut.

On le voit, cette seule abbaye de Moissac nous offre des exemples de premier ordre de toutes les principales formes de la sculpture romane, de ce que nous avons appelé ses principales conquêtes : la figure en pied, le chapiteau, le tympan, puis le bas-relief continu et la frise; seule, la figure de

vousures lui reste inconnue. Mais de ces manifestations si diverses comme technique et comme esprit, peut-on, en même temps qu'on y reconnaît les traits généraux de la sculpture romane, dégager des caractères particuliers qui serviraient de pierre de touche pour déceler ailleurs l'activité d'un atelier languedocien ?

Cela ne me paraît pas douteux et, par exemple, un de ces caractères se reconnaît dans la construction des têtes massives, inscrites dans un rectangle allongé, les maxillaires étant prononcés, les mentons lourds ; d'autre part, les cheveux traités suivant diverses conventions ont pour caractère commun de descendre très bas formant comme une calotte qui cerne le front d'une ligne dure, peu au-dessus des yeux ; les draperies procèdent généralement par plis concentriques dont l'épaisseur est rendue sensible, en sorte que, dans les cas extrêmes, on croirait avoir affaire aux tranches superposées d'une armure « de plates » ; enfin, le bord extrême des étoffes est affecté de plis tuyautés ou de zigzags comme écrasés au fer.

Et je ne parle pas, parce qu'il est infiniment difficile d'en préciser la nuance par des mots, de ce que la recherche de l'expression et du mouvement, commune à tout l'art roman, revêt ici de massive autorité, d'âpreté dans l'accent comme si, dans ces régions du Midi qui concourront à faire l'unité complexe de la France, plus d'une nuance faisait

pressentir le voisinage de la frontière pyrénéenne.

Dans l'état actuel de nos connaissances, le précurseur le plus authentique que nous puissions admettre au tympan de Moissac, c'est celui de Saint-Sernin de Toulouse (Pl. XI) qui dut le précéder de quelques années : *l'Ascension du Christ* y est figurée avec quelques-uns des caractères de style que nous venons d'analyser, déjà nettement constitués, mais aussi avec une sorte d'abrupte rusticité¹ dans l'interprétation du thème qui me semble indiquer une date plus précoce ; cependant déjà, au linteau, la mimique uniforme des têtes des apôtres renversées à angle droit sur les épaules, exprimant l'attraction sur eux de la figure du Christ qui va s'évanouissant, est devenue comme un idéogramme qui, partout où nous le retrouverons, évoquera sans doute possible le dernier mystère de la vie terrestre du Sauveur².

La métropole toulousaine est, presque à l'égal de Moissac, un des sanctuaires de l'art languedocien mais il s'y présente avec moins d'unité, sans la même apparence de développement logique.

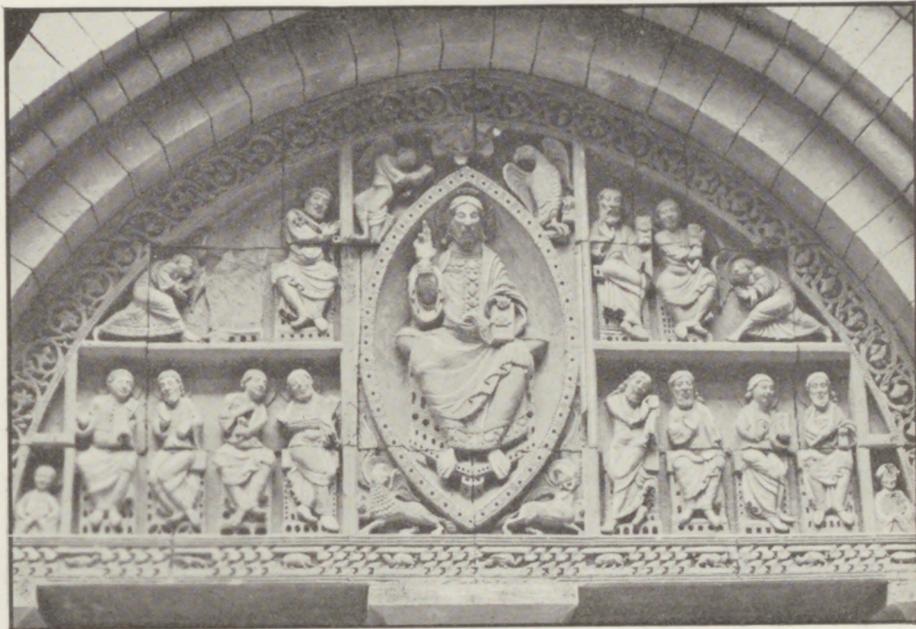
¹ L'attitude des anges qui *hissent* littéralement le Sauveur est une indécatesse que des écoles plus raffinées n'auraient jamais commise. A un autre point de vue, il faut noter qu'une sorte de tuyauté, absolument schématique, que l'on voit au bas de la robe de ces anges de *l'Ascension* se trouve déjà identique aux reliefs des apôtres de Moissac, vers 1100.

² Par exemple, dans une gravure de dom Plancher (*Histoire de Bourgogne*) représentant le linteau du portail (disparu) de Moutiers-Saint-Jean.

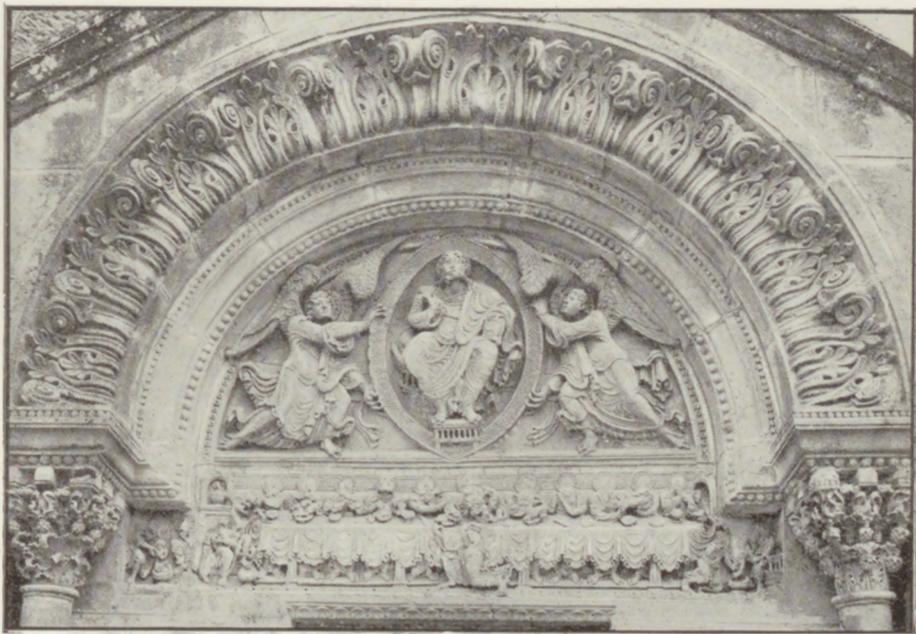
Déjà, dans les bas-reliefs du pourtour de chœur, étudiés plus haut, nous avons cru reconnaître deux mains, en tout cas deux conceptions différentes de la forme. Au décor de la porte où figure le tympan de *l'Ascension* (porte Miégevillle), plusieurs artistes ont également collaboré. L'auteur de *l'Ascension* peut être celui des chapiteaux¹ aux petites figures d'un dessin précis et sec, non sans correction et sans efficacité expressive qui se trouvent aux côtés de la porte et de quelques-uns de ceux de l'intérieur de l'église (il en est de très beaux, malheureusement à peu près invisibles); la même main peut, à la rigueur, avoir sculpté les grandes figures de saint Jacques (debout entre deux troncs d'arbre) et de saint Pierre aux deux côtés du tympan qui, avec plus de souplesse, montrent à peu près le même système de draperie et la même construction de tête.

Mais quand nous arrivons à ces reliefs comme suspendus en cul-de-lampe (Pl. XI) sous les grandes images des apôtres : ici, deux femmes chevauchant des lions, là (sous la statue de saint Pierre) Simon le Magicien tombant du ciel, force nous est de reconnaître le passage d'un artiste qui mêle aux caractères de style déjà connus de nous des éléments différents et singuliers : le type des pro-

¹ Ces chapiteaux, comme toute la sculpture de la porte Miégevillle, ont été largement restaurés; mais les réfections aisément reconnaissables ne risquent pas de fausser l'examen critique.



TYMPAN DE CARENNAC (LOT).
SECOND AVÈNEMENT DE JÉSUS-CHRIST.



Phot. Archives photographiques.

Planche XVII.

TYMPAN DE SAINT-JULIEN DE JONZY (SAÔNE-ET-LOIRE.)
CÈNE DU CHRIST.

portions, la mimique excessive, les draperies effilochées sur des membres maigres et demi-nus, la coupe du visage aux joues tombantes, tout ici est insolite; quel qu'il fût, cet artiste est, sans doute, l'auteur du chapiteau (au Musée de Toulouse) représentant les Vierges Sages et les Folles, comme aussi peut-être des deux étranges figures de femmes aux jambes croisées tenant le bélier et le lion d'un zodiaque (Pl. V, 2) que l'on voit au même Musée et qui proviennent de Saint-Sernin; on lui attribuerait, à Saint-Jacques-de-Compostelle, deux figures presque identiques à celles-ci. Et je crois que l'on peut se demander si cette énigmatique personnalité d'artiste dut ses origines et sa formation au Languedoc ou à la Galice.

On connaîtrait, d'ailleurs, bien mal l'art toulousain si on se bornait au seul Saint-Sernin, appauvri par le temps et les révolutions; la grande révélation de Toulouse pour qui étudie la sculpture romane, c'est le musée des Augustins avec son prologue antique que fournissent les restes de Martres-Tolosanes, avec sa préface chrétienne primitive représentée par des sarcophages d'une iconographie et d'un style particuliers (qui semblent bien avoir eu leur centre à Toulouse même), avec, enfin, ses glorieuses épaves de tant d'églises et surtout les restes des trois cloîtres de Saint-Sernin, de Saint-Étienne, de la Daurade.

La place nous manque pour revenir en détail

sur toutes ces œuvres, ayant déjà traité des chapiteaux de la Daurade et des apôtres de Saint-Étienne (voir, plus haut, pp. 71 et 94), mais je voudrais encore insister sur l'extraordinaire impression de richesse, d'abondance et de variété que laisse la visite du musée de Toulouse : abondance et variété telles que nulle part, je crois, on ne peut se faire une idée plus haute de la fécondité de l'art roman, de ses ressources infinies dans le domaine du décor. Cependant, sa période de plein épanouissement dut être courte; les hauts-reliefs d'apôtres du cloître de la Daurade le montrent déjà comme refroidi et figé; je me demande parfois si, alors même que la guerre des Albigeois n'eût pas couvert ce pays, jadis si prospère, de ruines et de sang, l'école languedocienne, après avoir concouru avec sa rivale bourguignonne à faire l'éducation des autres écoles de sculpture, aurait su comme celle-ci s'assimiler à son tour les fécondes leçons du Nord.

Mais avant son déclin, quelle magnifique période de rayonnement! Nous noterons plus tard, au fur et à mesure que nous examinerons les autres écoles, les pénétrations de la sculpture languedocienne : pénétrations qui se révèlent par de menus indices (par la draperie généralement) et qui forcent à croire que beaucoup de sculpteurs de la France entière se formèrent en Languedoc ou, beaucoup plus tôt, que le Languedoc se faisait une spécialité

d'exporter des tailleurs de pierre comme, de nos jours encore, le département de la Creuse exporte des maçons. Plus près de son centre d'action, ce sont de véritables colonies qu'il a fondées : le Limousin en est une avec Beaulieu, la Graulière, Collonges; le sud de l'Auvergne une autre avec Ydes et Mauriac; le Quercy une troisième qui conserve les charmants portails de Carennac et de Cahors et les magnifiques fragments de Souillac; enfin l'école pyrénéenne avec Saint-Bertrand de Comminges, Elne, etc... est une filiale de l'influence toulousaine.

Mais, ici ou là, nous n'avons que la monnaie de Moissac : à Souillac, des fragments déplacés et rajustés tant bien que mal, à la Graulière et Ydes des côtés de porche, à Cahors, Carennac, Collonges, Mauriac, des tympans isolés. Beaulieu au contraire, avec une donnée iconographique différente, est tellement une réplique de Moissac que l'étroite solidarité des deux ateliers ne me paraît pas faire de doute. Je ne pense pas, d'ailleurs, qu'on doive céder à la tentation de renverser les termes en voyant dans Moissac une filiale de Beaulieu. Un certain nombre de menus indices dont la masse fait preuve doit emporter la conviction contraire : par exemple, ce fait si curieux que deux éléments du décor de Moissac se retrouvent à Beaulieu, mais dans des conditions subordonnées et comme furtivement; les rosaces du linteau de Moissac se

voient aux extrémités du linteau de Beaulieu et semblent ensuite se dérober derrière les monstres qui le peuplent; la grecque redoublée qui, à Moissac, contournait tout le tympan existe encore à Beaulieu, mais à titre d'échantillon, comme par acquit de conscience, pour meubler un coin de la composition qui menaçait de rester vide. D'autre part, le redent festonné, absurde au point de vue constructif, qui semblait affaiblir les pieds-droits de Moissac, n'existe plus à Beaulieu, qui ne l'a conservé qu'au trumeau de la porte. (*fig.* p. 86 et Pl. XVI).

C'est à Beaulieu que, pour la première fois, nous nous trouvons en présence d'une réalisation vraiment monumentale du thème du *Jugement dernier*. Ce thème, on peut dire qu'il obsédait l'art roman comme la pensée religieuse du temps : deux idées magnifiques y étaient incarnées, celle du deuxième et dernier avènement de Jésus-Christ tel que l'annoncent saint Matthieu (XXIV, 30 et XXV, 31) ainsi que le premier chapitre des actes des Apôtres et celle, évidemment plus accessible aux âmes simples, de ce divin renversement des valeurs humaines qui était pour elles la grande espérance chrétienne. C'est déjà cette idée qui se résumait dans la parabole du Mauvais Riche avec sa poignante antithèse, sujet de tant de chapiteaux dès les débuts de l'art roman; de bonne heure, les principaux éléments d'un *Jugement dernier* se rassemblaient avec une application aussi touchante que maladroite sur

la corbeille d'un chapiteau du porche de Saint-Benoît-sur-Loire, ou à Saint-Eutrope de Saintes; d'autres fois il s'en glissait quelques-uns à côté d'un sujet tout différent (comme à Neuilly-en-Donjon, ou Anzy-le-Duc). Mais, nulle part encore, dans les monuments qui nous sont parvenus, la scène n'avait revêtu l'ampleur et l'autorité qui la caractérisent au portail sud de Beaulieu.

Le *Jugement* de Beaulieu est-il, comme le croit M. Mâle le prototype de celui de l'abbaye de Saint-Denys? Pouvons-nous l'affirmer alors que tant d'œuvres ont disparu¹ qui nous eussent peut-être fourni des jalons intermédiaires²?

Du moins, dans l'état actuel de nos connaissances, Beaulieu et Saint-Denys se présentent en étroite connexion puisqu'y apparaissent les premiers exemples de cette image grandiose du Christ de gloire, se détachant sur la Croix de sa Passion : Logiquement, Beaulieu est l'esquisse, car nous y voyons le reste de la composition fortement in-

¹ Lorsque j'évoque ces disparitions, je ne pense pas tant aux destructions de la Révolution (car, pour les monuments qui ont survécu jusque-là, nous avons souvent au moins une description ou une image) qu'aux œuvres qui ont été remplacées au treizième siècle sans laisser de trace, lors des nombreuses reconstructions d'alors.

² A Beaulieu, fait unique, la couronne d'épines est remplacée aux mains de l'ange par une couronne royale. Si ce trait si insolite s'était rencontré à Saint-Denys, nous aurions presque une démonstration de la filiation des deux œuvres. Malheureusement la couronne de Saint-Denys est refaite, comme tant de détails de ce portail, et rien ne nous renseigne sur sa figure ancienne.

fluencé par Moissac; c'est-à-dire adaptant tant bien que mal à un nouveau thème des données préexistantes, tandis qu'à Saint-Denys tous les éléments s'ordonnent sur un rythme nouveau, se classent et se hiérarchisent. Un trait d'archaïsme encore bien perceptible à Beaulieu, c'est l'étrange évocation d'animaux monstrueux (étroitement apparentés à l'art des chapiteaux) qui meublent le double linteau; il n'est pas douteux que celle de ces bêtes fantastiques qui a sept têtes soit issue de l'*Apocalypse* et je veux bien qu'un ours et un lion ailé viennent tout droit de la vision de Daniel; mais quelle façon toute primitive de concevoir l'enfer et quel singulier mélange où le pittoresque l'emporte encore sur l'horreur! En effet, si deux de ces monstres dévorent des êtres humains qui doivent être ici des damnés, que vient faire au registre inférieur ce dragon à tête humaine au corps plusieurs fois replié et dont les replis, ouverts comme une coquille d'escargot, abritent deux singes qui, dans ces conditions singulières, se livrent à un duel à coups de massue? Peut-il y avoir là autre chose que le pur jeu d'une imagination sans contrainte et analogue à celle qui, dès lors, couvrait de grotesques les marges mêmes des manuscrits liturgiques¹?

¹ Ceci se passait à Cîteaux même, probablement un peu avant l'adoption de la fameuse règle : *Littere unius coloris fiant et non depicte* (Statuts du chapitre général de Cîteaux de 1134). Voir C. OURSEL, *la Miniature à Cîteaux*.

Enfin, pour achever la ressemblance avec Moissac, des figures-caryatides étirées occupent le trumeau, et l'avant-corps du portail est luxueusement décoré de sculptures malheureusement abîmées : on y reconnaît à droite la *Tentation de Jésus-Christ* représentée avec une abondance de détails pittoresques étonnante. Et notons, ce qui a son intérêt et n'a peut-être pas encore été signalé, que le reste de la décoration plastique de l'église : chapiteaux de l'intérieur, modillons de l'abside, taillés dans une pierre rebelle aux finesses du ciseau, est d'un art très moyen : nulle part, on n'y reconnaît la main des sculpteurs du portail; nous avons la preuve évidente que ces derniers venaient *du dehors*, que le portail et le porche de Beaulieu sont le fait d'un atelier étranger à la région.

Qui veut apprécier un des caractères les plus saisissants de la sculpture languedocienne du douzième siècle, ce don de plier la forme, animale ou humaine aux exigences d'un décor où l'arbitraire forcené ne connaît plus ni lois de vraisemblance ni véritable *convenance* de la forme à l'objet, c'est à Souillac qu'il lui faut aller quoique Souillac ne nous offre que des *membra disjecta*; mais nous n'avons pas ailleurs un pareil témoin plastique de ce grouillement d'êtres convulsivement enlacés¹ que la mi-

¹ Cependant, il s'en trouvait un reflet à l'abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir) dans ces colonnes torsées habitées de figures fantas-

niature irlandaise seule a connu au même degré; quel effort de stylisation plus élevé avait entre-croisé d'une façon si rythmée les corps magnifiquement tendus des lionnes sur le trumeau de Moissac! Une merveilleuse figure de prophète croisant les jambes à la mode languedocienne montre de quelle souveraine virtuosité cet atelier était capable; mais ce qu'on attendrait moins, c'est la note anecdotique dont témoigne la première représentation que l'art, je crois bien, ait enregistrée, d'un *Miracle Notre-Dame*, celui du diacre Théophile vendant au démon une âme que la Vierge consent ensuite à lui rendre, et rien n'est plus curieux que de voir adaptées aux données d'un relief narratif la fougue passionnée de ces sculpteurs de monstres et toutes les conventions d'un style encore si loin de l'observation de la nature.

Il importe extrêmement de voir en place le charmant portail de Carennac (Pl. XVII), retiré derrière son enceinte fortifiée, enclos des bâtiments à demi ruinés de son prieuré (le prieuré de Fénelon) et dominant cette large boucle de la Dordogne où verdoie, dit-on, l'île même de Calypso. On surprend alors sur un exemple de choix l'étonnante et prodigieuse diffusion d'un art qui, par le fait de la féodalité et de l'institution monastique, pénétrait

tiques que l'on voit au Louvre : infiltration languedocienne dans l'Ile-de-France.

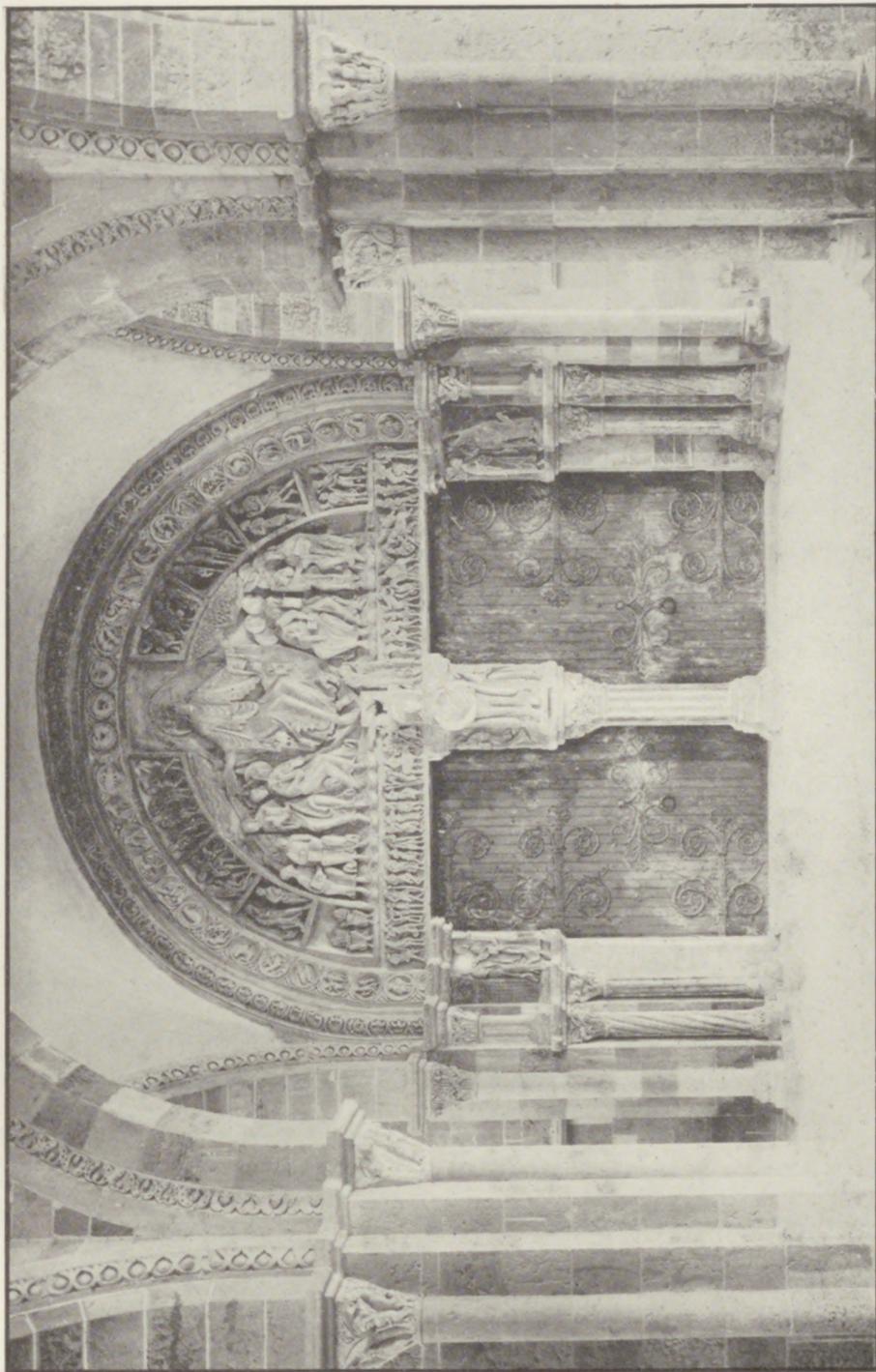
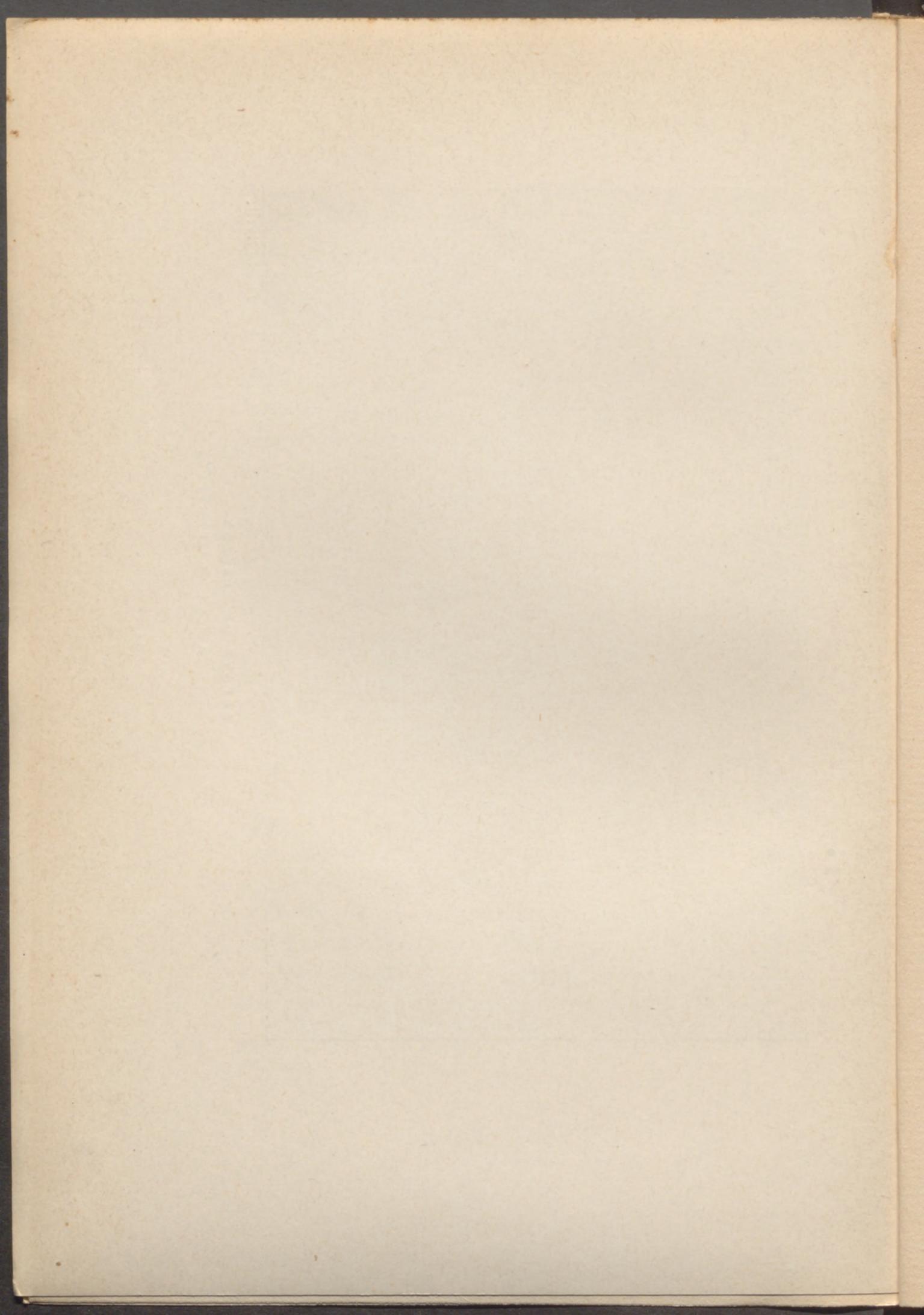


Planche XVIII.

ABBAYE DE VÉZELAY.
PORTAIL DU NARTHEX : LA PENTECÔTE.



jusqu'en des bourgades qui n'ont jamais eu qu'une bien chétive importance.

De plus, la photographie, comme le moulage, trahissent ce morceau délicat en soulignant de la plus désagréable façon les joints qui passent tout au travers des figures tandis que, dans l'original, ils sont très atténués par la chaude patine, çà et là avivée de vert ou de rose, qui a survécu de l'ancienne polychromie. Art languedocien encore, ce Christ cantonné des symboles évangéliques et accompagné des Apôtres; mais si les têtes ont bien encore les lourdes proportions, les globes oculaires saillants, les conventions dans le traitement de la chevelure propres à l'école qui a son centre à Toulouse, si deux petites figures d'anges courant à toutes jambes, curieusement penchées pour éviter la rencontre de l'arc d'encadrement, ont l'aspect presque caricatural que cette école affecte parfois, toute la composition, la mimique et les draperies s'assagissent et l'on comprend que la comparaison avec Souillac fasse hésiter parfois à englober dans la même sphère d'influence une œuvre comparativement si classique.

Au vrai, le portail de Carennac, comme celui de Cahors, est de ces morceaux qui peuvent avoir reçu le choc en retour de l'école de l'Ile-de-France, elle-même pétrie d'éléments languedociens autant que bourguignons, à moins qu'ils ne manifestent simplement les mêmes tendances. Et n'y aurait-il

pas à Carennac, encore, un point de rencontre avec l'art de la Bourgogne elle-même?... Il est très singulier que le double rang de grecque, curieusement variée et vue en perspective, s'espacant à intervalles réguliers pour encadrer des animaux en miniature, qui forme un étroit linteau sous le tympan de Carennac se retrouve presque identique en encadrement d'une page d'un manuscrit de Cîteaux enluminé au début du douzième siècle (reproduit p. 1 du présent livre)¹. Évidemment, il nous faut imaginer entre les diverses écoles, si nettement constituées qu'elles soient, des échanges continuels d'influence, dus soit à des déplacements d'artistes, soit à des échanges de modèles.

L'étude du tympan de Cahors nous en fournira encore un exemple topique; il y a longtemps qu'on a remarqué sa parenté avec l'art de Chartres et les avis ne diffèrent que sur le sens dans lequel une influence, qui est indéniable, s'est exercée; que les deux ateliers, en tout cas, aient eu des rapports intimes, c'est ce que prouve l'étonnante ressemblance de l'apôtre vu de dos à gauche et moulé dans une robe collante, à Cahors, avec un personnage qui figure à Chartres dans la frise de la Passion, à la scène du *Pacte de Judas*. Un rapprochement si mince est cependant significatif à cause du caractère exceptionnel de ces deux personnages

¹ C. OURSEL, *la Miniature du douzième siècle à Cîteaux*, pl. XLVI.

et comme l'attitude dansante, la draperie tendue sur le nu sont des éléments languedociens, j'incline à croire que c'est Cahors qui a influé sur Chartres. Nous rencontrons ici une note de grâce et de charme que, seuls, les grands anges appuyés sur la croix de Beaulieu nous avaient jusqu'à présent permis de soupçonner dans l'objet de notre étude. Si, comme on l'a dit, sur je ne sais quelle preuve, les scènes de la vie de saint Étienne qui rompent, à droite et à gauche du Christ de l'Ascension, l'unité iconographique, sont le fait d'un remaniement, le tympan de Cahors dans son état original devait être la fleur suprême de l'art languedocien, détendu sans avoir perdu ses dons de rythme et ses qualités d'expression.

II

L'ÉCOLE DE BOURGOGNE

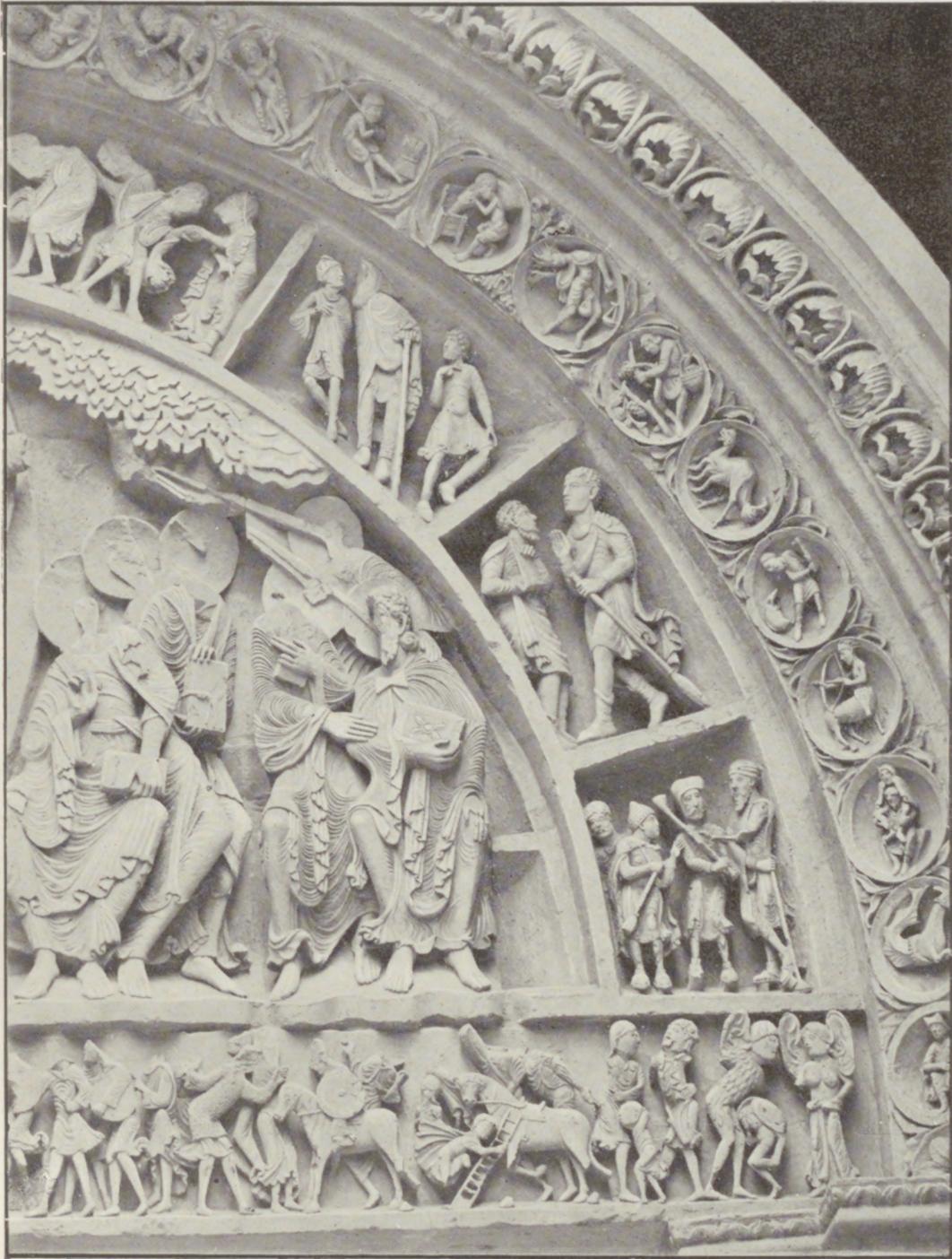
L'école languedocienne a la chance unique de posséder un monument précoce et daté : les sculptures du cloître de Moissac ; mais, peut-être l'école bourguignonne, si nous étions mieux renseignés sur sa chronologie, pourrait-elle nous présenter une suite beaucoup plus riche et plus logique, un enchaînement plus satisfaisant d'œuvres jalonnant le chemin qui conduit aux sommets de Cluny, Vézelay

et Autun. Malheureusement, là comme ailleurs, nous manquons de ces dates certaines qu'il est si rare de rencontrer dans l'histoire de notre sculpture; mais il paraîtrait normal que certains tympans ornés seulement d'une croix ou d'un agneau (Marcigny, Varennes-l'Arconce), que celui de Charlieu (à l'intérieur du narthex), pour lequel les archéologues les plus prudents admettent la date de 1095, que ceux d'Anzy-le-Duc (portail du prieuré), de Neuilly-en-Donjon¹, de Fleury-la-Montagne, où les éléments de pur décor se mêlent de façon si archaïque aux scènes sacrées, aient précédé les œuvres maîtresses dont je viens d'évoquer les noms. Le « coup d'état du génie » resterait évident, il paraîtrait un peu moins inexplicable et subit.

Le premier tympan de Charlieu (Christ dans la mandorle portée par deux anges, Apôtres sous des arcades) est une œuvre si froide qu'elle ne peut vraiment, quelle que soit sa date, servir comme d'introduction à l'histoire d'une école dont la verve et le mouvement furent les caractéristiques essentielles; mais il en est tout autrement à Anzy-le-Duc et à Neuilly-en-Donjon (Pl. VII), les deux œuvres présentant entre elles d'étonnantes ressemblances.

Si, vraiment, comme le pense M. Mâle, les divers éléments iconographiques qui composent le tympan

¹ Allier, mais nettement apparenté au style d'Autun.

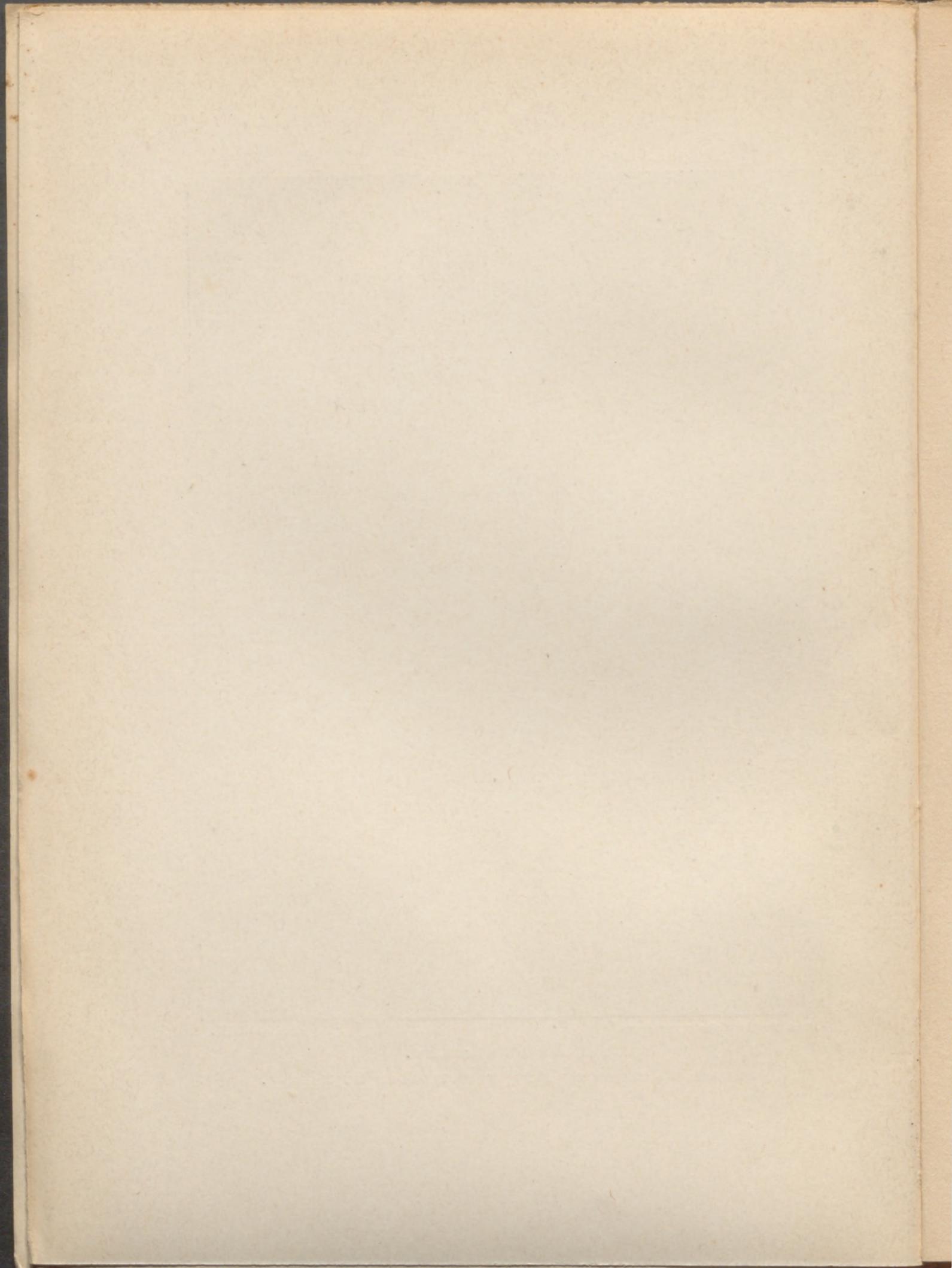


Phot. Archives photographiques.

Planche XIX.

ABBAYE DE VÉZELAY.

DÉTAIL DU TYMPAN : L'ÉVANGÉLISATION DU MONDE.



de Neuilly : *Adam et Ève*, *Adoration des Mages*, *Repas chez Simon*, sont délibérément choisis pour opposer comme en un triptyque, la chute de la femme, sa rédemption par la pénitence, sa glorification en la personne de Marie, il faut admettre que, dans cette humble église de l'Allier, fut réalisé un symbolisme bien subtil et bien délicat auquel il serait difficile d'assigner une date précoce dans le douzième siècle; il est à peu près le même à Anzy, sauf que le *Repas chez Simon* y est remplacé par une représentation rudimentaire du Paradis et de l'Enfer. Mais les deux œuvres se ressemblent plus encore par les formes allongées à l'excès, par le pittoresque des monstres qui forment comme le décor du linteau, par le lyrisme éperdu de l'expression et si elles sont bien de la date que leur attribuent d'excellents auteurs tels que M. Deschamps : les dernières années du onzième siècle, elles formeraient un prélude approprié à l'âge d'or de la sculpture bourguignonne¹.

On serait, d'abord, tenté de trouver extravagante la composition de Neuilly avec la place démesurée qu'y tiennent ces deux animaux fabuleux, d'ailleurs merveilleusement traités, *sur le dos desquels* se passe toute la scène de l'Adoration : l'ange et la Vierge les foulant aux pieds, bien mieux! les Mages che-

¹ A vrai dire, je me demande si l'archaïsme apparent de Neuilly-en-Donjon ne fait pas illusion sur sa date réelle, et M. Deschamps exprime en dernier lieu la même hésitation.

minant sur l'aile de l'un d'eux comme sur une passerelle; il y a là une paraphrase vraiment hardie du texte : *et ipsa conteret caput tua*. Mais à se familiariser avec elle, on est conquis par le mouvement emporté des figures, par la romanesque fantaisie de la mise en scène qu'accentue encore le geste éperdu de quatre anges soufflant dans d'énormes olifants; vraiment on concevrait ainsi l'illustration de quelque épisode héroïque et courtois d'une chanson de geste. L'allongement extrême des proportions est-il le témoignage d'une première expérience du style d'Autun? N'en est-il qu'un reflet? Il est irritant de se heurter toujours à ces énigmes.

Ce sera, d'un bout à l'autre de sa carrière, le privilège de la sculpture bourguignonne que cette abondance d'œuvres secondaires où se manifestent avec plus d'intimité, d'abandon que dans les grands monuments, les plus séduisantes qualités de l'école; une vie singulière, fluide, frémissante anime les moindres figures des portails de Montceaux-l'Étoile, de Perrecy-les-Forges, d'Anzy-le-Duc (autre tympan aujourd'hui conservé au Musée eucharistique de Paray-le-Monial), de Bellenaves (Allier)¹. On pense au rêve du vieil Hokousai, le vieillard japonais qui se disait lui-même « fou de dessin » : « un point, une ligne, tout sera vivant. »

Et l'iconographie y a des trouvailles aussi

¹ Cette région est le point de rencontre ou de partage de l'influence bourguignonne et de l'auvergnate.

neuves : au-dessous d'un Christ en Majesté porté par des anges aux attitudes violemment contrastées, Perrecy-les-Forges montre des scènes très rares de la Passion et le tympan du Musée de Paray une délicieuse petite Madone présentant son sein à l'Enfant qui se détourne vivement pour recevoir l'hommage de saints et de jeunes saintes apportant des couronnes; Bellenaves, à la même place, expose la Cène avec le *Mandatum*¹. La Cène est, d'ailleurs, un sujet favori de la sculpture bourguignonne quoiqu'elle n'en ait nullement le privilège; à l'extrême limite de son influence, on le trouve associé à la Crucifixion à Condrieu (Rhône) et à Champagne (Ardèche).

Mais cette incursion dans le domaine des *Opera minora* de la sculpture bourguignonne nous a fait un moment perdre de vue la question capitale de ses origines.

C'est à propos des chapiteaux de Cluny, on le sait, que cette question s'est posée récemment avec le plus d'acuité et comme il est probable qu'elle restera sous cet aspect à l'ordre du jour pendant quelque temps encore, peut-être ne serait-il pas inutile, même dans un travail aussi sommaire que celui-ci, de préciser comment elle se présente. Nous avons dit plus haut² la place que tiennent les anciens chapiteaux du chœur de Cluny

¹ Jésus-Christ lavant les pieds des apôtres.

² P. 75.

(aujourd'hui déposés au Musée de la ville) dans l'ensemble des monuments de la même nature; datés de 1125 à 1130, au plus tôt, comme leurs caractères de style, et surtout, leur flore réaliste inciteraient normalement à le penser, ils seraient déjà prodigieux mais voici que quelques archéologues, à la tête desquels se place M. Porter, soutiennent que la date de 1095, qui est celle de la consécration des autels du chœur de Cluny, doit être prise au mot en ce qui concerne l'exécution des chapiteaux, ce qui signifierait que ceux-ci ont été sculptés *avant* 1095. Voilà qui est bien fait pour bouleverser, non pas seulement les habitudes d'esprit de l'archéologie française, mais même ce que l'on croyait ses données les mieux acquises; car enfin, comment insérer brutalement à la date de 1090 une œuvre aussi capitale que l'ensemble des chapiteaux de Cluny sans disloquer tout ce qui nous apparaissait comme la chaîne logique du développement de la sculpture?... Cependant, les partisans de la date précoce nous rappellent que ce développement n'a pas été continu ni uniforme, qu'il a comporté des avances et des reculs et que, si un milieu semblait prédestiné à la production d'une œuvre exceptionnelle, c'est assurément le milieu de Cluny, métropole de l'Occident monastique, centre intellectuel alors sans égal; ils insistent sur ce qu'a de peu vraisemblable la supposition que, dans un tel monument, l'exécution



Phot. Archives photographiques.

Planche XX.

QUATRE CHAPITEAUX DE LA NEF DE L'ABBAYE DE VÉZELAY.

De gauche à droite et de haut en bas :

LA CHASSE DE SAINT EUSTACHE. — LE MOULIN. — FUNÉ-
RAILLES DE SAINT PAUL, ERMITE. — SUJET INEXPLIQUÉ.

des chapiteaux du sanctuaire ait été retardée de vingt ou trente ans. L'hypothèse que l'écroulement des grandes voûtes en 1125 aurait motivé le remplacement des chapiteaux ne paraît pas fondée. Enfin des fouilles récentes entreprises à Cluny par la *Mediæval Academy of America* ont permis à M. Kenneth Conant de retrouver *in situ* dans des parties de construction que rien ne permet de penser postérieures à 1110 ou 1115 des chapiteaux qui ne comportent, d'ailleurs, ni figures, ni flore réaliste, mais dont le décor ressemble étroitement à celui qui sert de fond aux compositions des grands chapiteaux du chœur. Toutefois, sur les résultats des fouilles de M. K. Conant, deux observations s'imposent; d'abord, le terme extrême que l'on consent pour ces chapiteaux d'ornement retrouvés *en place : avant 1110 ou 1115* est déjà loin de la date de 1090. Ensuite, les fouilles en question ont mis à jour quelques fragments de sculpture figurée du grand portail; or ces morceaux paraîtraient plutôt retarder comme style sur les chapiteaux du musée et, pourtant, il est évident que le portail, tel que le font connaître d'anciens dessins ou même la restitution de M. Conant n'était pas antérieur à 1120. Avouons donc que les fouilles Conant n'ont pas encore résolu la question de la date des chapiteaux de Cluny¹. Ajoutons que, quelle que soit leur

¹ M. P. Deschamps, dont on connaît les beaux travaux sur la sculpture romane, vient de reprendre toute la question dans les

date précise, qui n'est, sans doute, pas bien avancée dans le douzième siècle, ils constituent, tout mutilés qu'ils soient, un témoignage incomparable sur l'art roman bourguignon, l'étendue de ces curiosités, sa maîtrise de la forme, la fraîche candeur de ses premiers contacts avec la nature et la vie.

Un fait bien digne de remarque, d'ailleurs, et qui nous avait frappée dès notre première visite aux chapiteaux de Cluny est le caractère languedocien bien plus que bourguignon de leurs draperies; on y retrouve, en effet, ces plis qui, dans les parties collantes, semblent procéder par tranches superposées tandis que les bords libres dessinent des tuyaux symétriques, parfois interrompus par ce ressaut « en panache » ou « en jet d'eau », que la Bourgogne n'est pas seule à avoir connue. Ce qui subsiste des têtes est, au contraire, d'un type et d'une douceur d'expression, d'un charme juvénile, absolument étrangers à l'art de Moissac ou de Toulouse. En sorte que, tout en constatant ici un exemple de choix de ces pénétrations d'une école par l'autre que nous offre si souvent l'étude de l'art roman, nous n'avons pas la ressource d'y trouver une explication pour la précocité (supposée) de cette œuvre exceptionnelle.

numéros de Novembre et de Décembre de la *Revue d'art* et son argumentation me paraît très forte, notamment dans ses comparaisons avec l'ensemble des monuments de la sculpture bourguignonne.

L'incomparable fécondité de la Bourgogne en matière iconographique est-elle forcément un reflet de la pensée clunisienne? Je ne sais, mais cette fécondité est un fait auquel le portail majeur de l'abbatiale de Vézelay (Pl. XVIII) apporte une confirmation d'une autorité singulière. Il ne semble pas douteux qu'il faille y reconnaître (comme le proposait André Michel il y a plus de vingt-cinq ans) et comme M. Mâle l'a définitivement prouvé, le thème de la Pentecôte, à condition toutefois de concevoir cette représentation comme symbolique plutôt que narrative; en effet, si la présence du Christ et des rayons issus de ses mains qui vont toucher la tête des Apôtres est inconciliable avec le récit même de la scène du Cénacle telle que la rapportent les *Actes des Apôtres*, elle est au contraire en plein accord avec les paroles du Sauveur annonçant après la résurrection cette émission de l'Esprit : « Et moi, je vais vous envoyer le don promis de mon Père »¹. Et le fait que le Christ est représenté dans une gloire indique suffisamment l'intention de situer la scène sur un plan supra-terrestre.

Enfin, au linteau et tout autour du tympan (Pl. XIX), dans cette sorte de bordure partagée en segments de cercle dont chacun enclôt une petite scène à deux ou plusieurs personnages, voici la foule de ceux qui furent enseignés par les

¹ LUC, XXIV, 49. Voir aussi; JEAN, XX, 21-23.

Apôtres dociles à la parole du Maître; voici ces peuplades des extrémités de la terre telles que les décrivaient les fabuleux récits des *Merveilles d'Ynde* ou des *Imago Mundi* : ceux qui ont une tête de chien, ceux dont les oreilles immenses ressemblent à des vans de vanneur; voici le pygmée obligé d'emprunter une échelle pour atteindre le dos de son cheval, voici ceux qui ont les pieds chaussés de singuliers socques en forme de tabourets (les Arméniens, dit un manuscrit byzantin) et voici le cortège des miraculés¹, car l'Évangile nous dépeint la prédication des Apôtres comme confirmée par des prodiges (*sequentibus signis*) et parmi eux, une évocation inattendue se rencontre : celle du tireur d'épines² de l'antiquité.

La figure de saint Jean-Baptiste au trumeau (« un autre viendra après moi qui vous baptisera dans l'Esprit », avait dit le Précurseur), celles des saints Pierre et Paul, et d'autres apôtres groupés deux à deux dans ces colloques animés qu'a connus l'art chrétien depuis Vézelay et Bamberg jusqu'au linteau de la porte sud à Amiens et jusqu'aux retables allemands du quinzième siècle, complètent cet ensemble iconographique, un des

¹ E. MALE, *l'Art religieux au douzième siècle*, 326-332.

² Ce type antique a été plusieurs fois reproduit au moyen âge et jusqu'au treizième siècle; mon amie, Mlle Maillard, m'apprend qu'on voit à l'extérieur du transept sud de la cathédrale de Poitiers un ange dans cette attitude.

plus denses qui soient. Et c'est aussi le premier où l'élément pittoresque se mêle à l'élément symbolique et théologique dans une intimité dont la nuance à la fois savante et ingénue est l'annonce des grands ensembles du treizième siècle.

Mais examinons maintenant de quelles formes se revêt un si bel ensemble doctrinal et humain; la comparaison avec le tympan de Moissac s'impose, car, dans toutes ces premières grandes œuvres romanes, la composition a plus que des traits communs : une physionomie commune. Ici comme à Moissac, comme à Beaulieu (et tout à l'heure, à Autun), la figure du Christ assis « en majesté » occupe tout le centre du tympan remplissant d'un bord à l'autre l'espace qui s'étend entre la clef de l'archivolte, d'une part, et le linteau, mais alors que, partout ailleurs ¹, cette figure se présente et, pendant tout le treizième siècle, se présentera strictement de face (la difficulté de faire sentir la perspective des genoux étant éludée ou résolue de façon plus ou moins heureuse), ici cette recherche de la vie en mouvement qui caractérise l'école bourguignonne plus encore que les autres aboutit à un curieux compromis : toute la partie inférieure du corps est vue de trois quarts tandis que le buste l'est de pleine face, type excellent,

¹ Sauf au tympan nord (récemment dégagé) de la façade occidentale de la Charité-sur-Loire, œuvre de style bourguignon où le Christ est franchement de profil.

presque paradoxal, de ces attitudes contrastées dont nous parlions plus haut.

. La tête du Christ de Vézelay, telle qu'un très beau moulage du Musée de Sculpture comparée permet de l'étudier de près, est d'une grandeur d'expression, d'une douceur et d'une beauté à peine dépassées par les figures du Christ que donnera le treizième siècle à Chartres ou à Amiens. Le module bourguignon des visages est plus allongé que celui de l'école languedocienne; il s'inscrit dans un ovale régulier et la proportion des têtes par rapport aux corps est généralement plus petite, surtout dans les figures de grande dimension. Les apôtres qui entourent le Christ sont, les uns assis, les autres debout avec une variété d'attitude et de groupement que ne connaît pas l'art languedocien et le système de la draperie montre, d'une école à l'autre, encore plus de diversité; on a souvent décrit les caractères de cette draperie bourguignonne qui semble faite d'une étoffe extrêmement souple, aux mille plis frissonnants, cette draperie qui n'obéit qu'en partie aux lois de la pesanteur et, tout à coup leur échappant, dessine aux parties extrêmes et libres des robes, des manteaux, des manches même de brusques envols suivis de rechute, exactement à la manière du panache d'un jet d'eau. Ce fin plissé bourguignon, et ces mousseux rebroussis : signature même de l'école, on peut les suivre à la trace

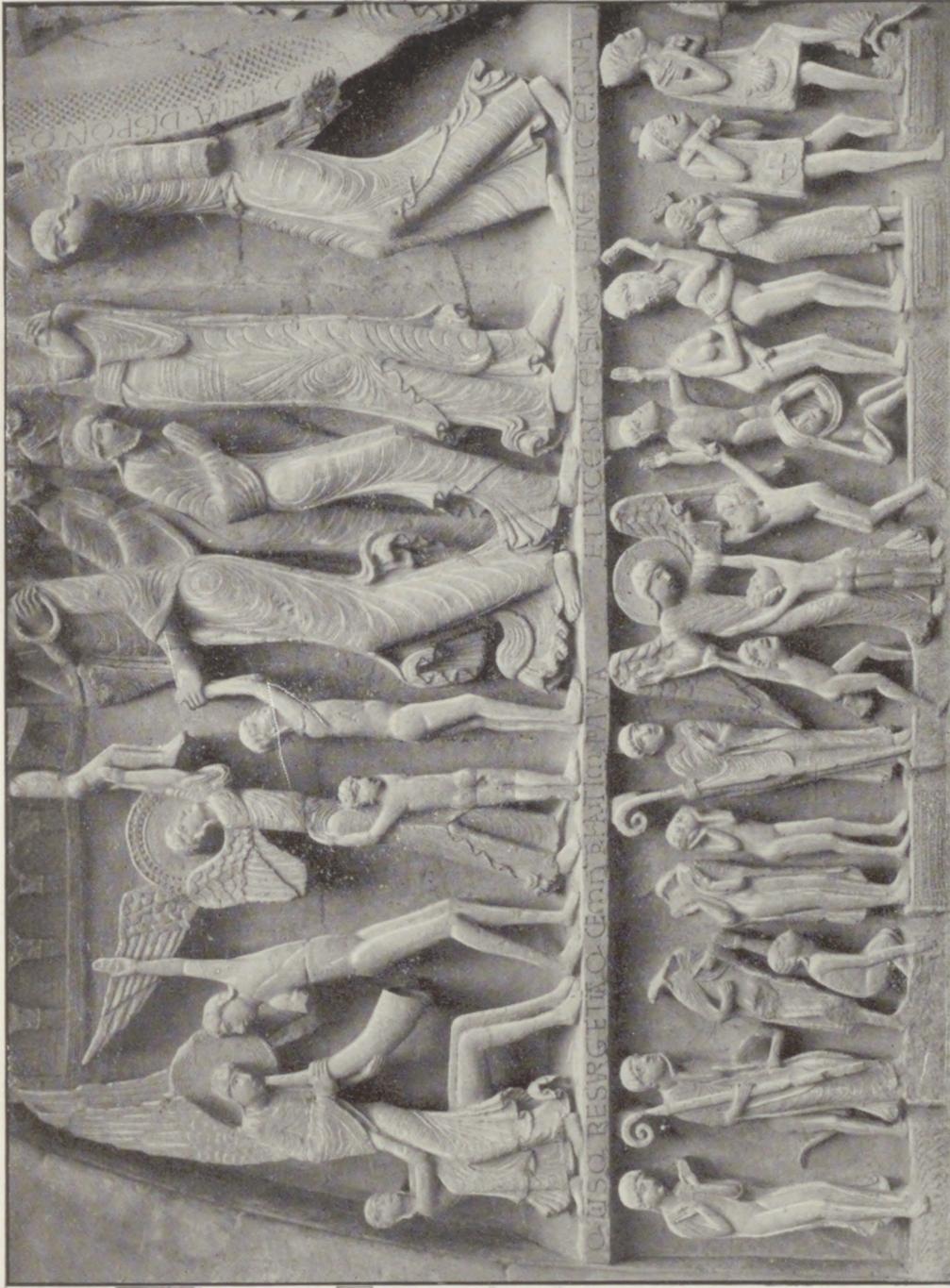
pendant presque tout le cours du douzième siècle aussi sûrement que le pli en tranches superposées et les bords aplatis en grecque de l'école languedocienne, et, seulement, dans la mesure où ces divers partis pris arbitraires auront pris fin, on pourra parler d'une sculpture unifiée, d'un style français, d'un art nouveau.

On a beaucoup discuté sur les origines de ces conventions bourguignonnes de la draperie; on a parlé d'étoffes du costume réel contemporain, étoffes plissées d'avance « dans la masse » (comme c'est le cas parfois dans notre mode féminine, comme c'est le cas, pour les surplis des prêtres catholiques) et sur lesquelles de savants coups de fer appliqués aux endroits voulus détermineraient, par exemple aux hanches et aux genoux, ces remous de lignes concentriques si particuliers : je crois que quiconque a manié une étoffe réelle appréciera l'in vraisemblance de cette supposition; aussi peu fondée me paraît l'hypothèse qui établirait un rapport entre le grand vent du jour de la Pentecôte et ces brusques envols arbitraires dont nous venons de constater la présence (car ils ne sont aucunement particuliers au tympan de Vézelay). Combien n'est-il pas plus simple et plus vraisemblable de voir là une transposition dans la pierre d'une technique de la plume ou du pinceau, une preuve de plus de l'imitation par le sculpteur des formes de la fresque ou de la peinture de manuscrit !

Une grande nouveauté d'origine bourguignonne, nous l'avons dit, c'est l'insertion de figures dans une au moins des voussures de l'archivolte, et le sujet choisi est de ceux qui devaient faire fortune : *Occupations des mois* associées aux signes correspondants du Zodiaque, calendrier de l'astronomie antique et calendrier rustique tels que le déterminent les travaux des diverses saisons ; par là même, première introduction de la nature dans le décor de la maison de Dieu (Pl. XIX).

Au contraire, une autre conception très originale et très belle, essayée à Vézelay pour l'ornementation des supports du portail (Pl. XVII), n'a pas eu de lendemain ; sauf à Avila, en Espagne et probablement sous l'influence bourguignonne, on ne reverra plus ces figures comme juchées au sommet des pieds-droits et du trumeau et tout engagées ainsi dans la même action, dans les mêmes colloques que les figures du tympan.

Deux portails secondaires dont la sculpture beaucoup plus modeste est uniquement narrative (*Scènes de l'Enfance et de la Résurrection*) complètent l'admirable triptyque qui donne entrée aux trois nefs et j'ai parlé plus haut du luxuriant et prolix ensemble des chapiteaux, le plus nombreux peut-être qui se soit conservé jusqu'à nos jours ; il est assez remarquable que, parmi les mains diverses qui y ont collaboré, le style du tympan n'est que fort peu représenté tandis que nous verrons le con-



Phot. Giraudon.

CATHÉDRALE D'AUTUN.
DÉTAIL DU TYMPAN : LES RESSUSCITÉS

(Planche XXI.)

traire à Autun; ceci tendrait à prouver que les chapiteaux appartiennent à une première campagne qui doit se placer assez près de la première consécration de l'église, c'est-à-dire après 1104¹, les portails se plaçant aux environs de la consécration du narthex c'est-à-dire avant 1132.

Ainsi se présente à nos yeux cette acropole de l'art bourguignon, et spécialement de la sculpture bourguignonne qu'est, à défaut de Cluny disparu, l'église de l'abbaye de Vézelay.

Si les desseins conçus en 1766 par les chanoines d'Autun, sans doute de goût classique intransigeant, avaient été de tous points réalisés, nous n'aurions plus rien en Bourgogne à mettre en regard du portail de Vézelay; fort heureusement, la destruction de la statue de saint Lazare en évêque² qui figurait au trumeau de la porte principale de la cathédrale semble avoir suffi au vénérable chapitre et, pour le reste, il se contenta d'une épaisse couche de plâtre nivelant les bas-reliefs du tympan et sous laquelle ceux-ci échappèrent providentiellement aux sévices de la Révolution; il n'en fut

¹ Là encore, M. P. Deschamps oppose à l'ensemble des chapiteaux de Vézelay (dont certains sont étroitement apparentés à ceux de Cluny et pourraient donc être datés de 1120 environ) un ou deux morceaux plus archaïques.

² Il est évident que les doutes conçus sur l'authenticité de l'épiscopat de Lazare sont à la base de cette mutilation puisque la destruction atteignit aussi le tombeau magnifique élevé vers 1180, mais si c'eût été le seul mobile du chapitre, pourquoi s'en serait-il pris au *Jugement dernier*?

malheureusement pas de même pour les portes secondaires.

Le thème ici traité est derechef le *Jugement dernier* et si des détails nouveaux, tels le *Pèsement des âmes* y apparaissent, si la *Résurrection* et le *Partage des morts* y montrent un pathétique humain non encore égalé, certains enrichissements de la donnée y manquent qui, pourtant, firent fortune un peu plus tard : telle l'apparition des instruments de la Passion que nous avons déjà vue à Beaulieu ; les deux monuments n'entretiennent l'un avec l'autre aucun rapport de dépendance. De même quoiqu'un Gislebertus ait signé le tympan d'Autun et un Gila-bertus (forme possible du même nom) les figures du cloître de Saint-Étienne de Toulouse (au Musée), je ne crois pas qu'il y ait entre ces deux œuvres la moindre parenté.

Il est un trait physique, pour ainsi dire, du tympan d'Autun dont il faut prendre tout de suite son parti, sous peine d'être continuellement gêné dans l'appréciation qu'on en doit faire : c'est la disproportion vraiment fantastique (au moins dans les grandes figures) de ces interminables corps surmontés de têtes minuscules ; elle dépasse ici tout ce que la sculpture romane compte de plus audacieux ou de plus gauche et l'on aura beau chercher à l'expliquer par des raisons techniques et même y parvenir, le fait seul qu'elle reste si exceptionnelle dans l'ensemble de la production bourguignonne

montre bien que cette erreur n'avait rien de fatal; mais, acceptée une fois pour toutes, elle n'apparaît plus que comme la rançon d'un ordre de beauté supérieur qui nous est révélé pour la première fois et que j'appellerai, faute d'un terme meilleur, l'ordre du sentiment.

Pour la première fois ici, les créations de la sculpture expriment autre chose que des états rudimentaires, des émotions massives; pour la première fois, la nuance, le raffinement, les inventions délicates de la sensibilité se font jour; cela est surtout perceptible dans la partie du linteau consacrée à la Résurrection des Élus (Pl. XXI), où plusieurs figures (dont un évêque) semblent ravies, éblouies, la main au menton, où le groupe d'un ange avec trois ressuscités est d'une tendresse fraternelle exquise. Des reflets de cette délicatesse psychologique toute neuve se voient encore au milieu du groupe des Apôtres, dans l'attitude de saint Pierre envers une petite âme tremblante et nue, dans le geste espiègle et enfantin de deux ressuscités qui se blottissent contre les genoux de saint Michel peseur d'âmes.

Le type des têtes est ici sensiblement le même qu'à Vézelay avec certaines variantes, où, si je me souviens bien, Viollet-le-Duc voyait l'influence du type nivernais : notamment un angle facial assez prononcé, une tendance à effacer le menton qui se rencontre dans toute la région, à Avallon, à Saulieu

et jusqu'à la Charité-sur-Loire. Il en est de même d'une autre habitude d'atelier qui consiste à creuser la prunelle, non pour la laisser vide suivant un usage gallo-romain fréquent comme dans l'école auvergnate ou provençale et certaines œuvres languedociennes, mais pour y simuler plus efficacement le regard par l'introduction d'une petite balle de plomb à la fois sombre et brillante¹.

Et tous ces traits se reconnaissent dans l'extraordinaire figure d'une Ève rampante, dissimulant à demi sa nudité parmi des feuillages, que l'on pense avoir appartenu à l'un des portails latéraux. Quant aux chapiteaux de la nef, nous avons déjà tenté de dégager les caractères essentiels de leur physionomie : ils sont avec ceux de Vézelay à peu près dans le rapport d'une poésie lyrique à une prose narrative ou satirique.

Comme l'école du Languedoc, celle de Bourgogne déborde largement les frontières géographiques ou même historiques des régions qui ont à diverses époques porté ce nom ; c'est ainsi qu'au sud elle s'annexe le Lyonnais, à l'ouest le Bourbonnais et qu'elle mord sur une partie de la Champagne ; en somme, ses limites sont surtout constituées par celles des autres puissantes écoles

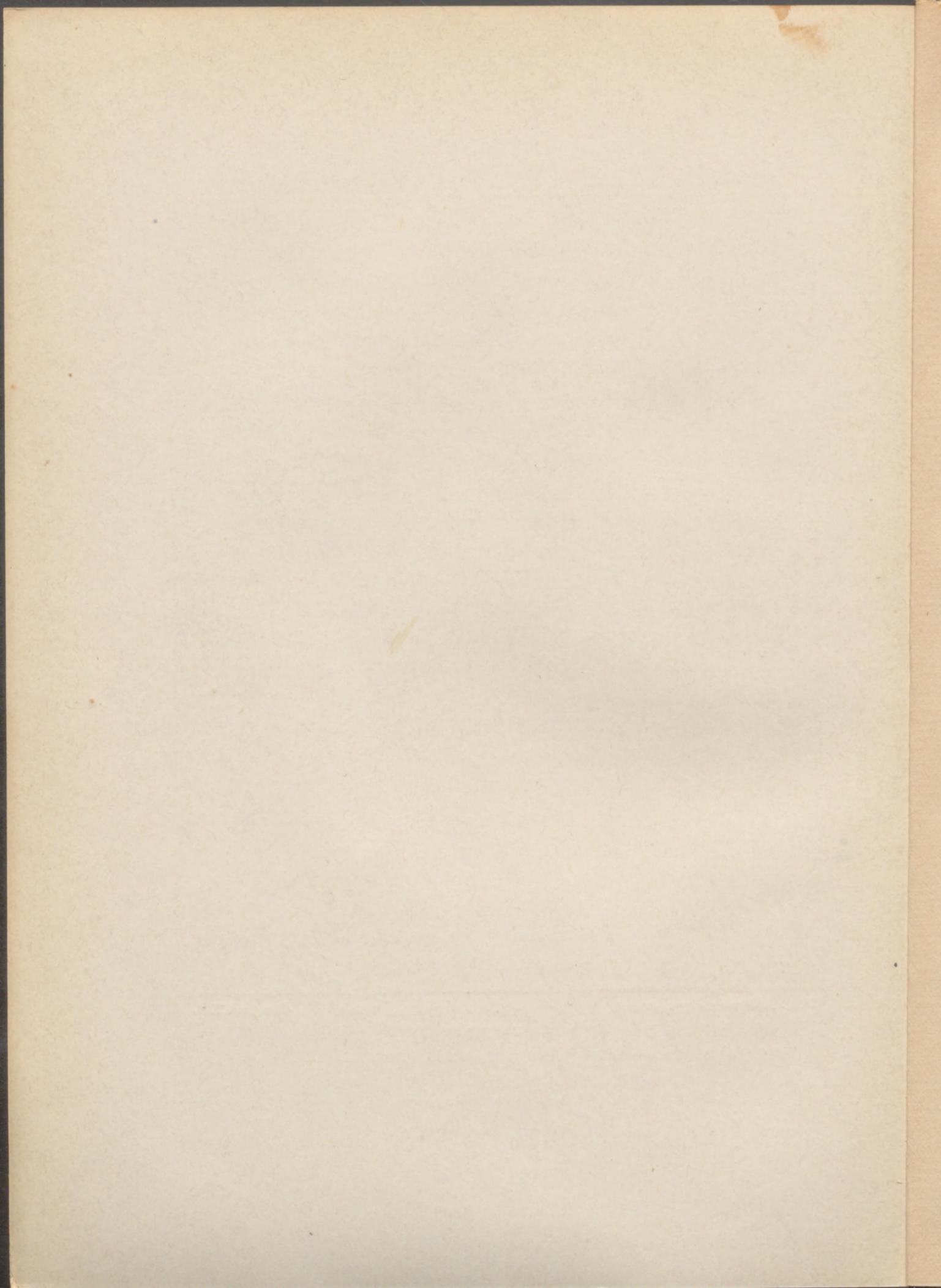
¹ La façon de traiter l'œil dans la sculpture romane pourrait faire à elle seule l'objet d'un mémoire, car elle est très variée, même à l'intérieur d'une école donnée. La prunelle est parfois incisée d'un très léger trait que devait accentuer la polychromie.



Poht. Archives photographiques.

Planche XXII.

ABBAYE DE VÉZELAY.
CHAPITEAU DE LA NEF, SUJET INEXPLIQUÉ.



qui l'avoisinent : elle s'étend jusqu'à ce qu'elle rencontre à l'ouest l'école d'Auvergne, au sud celles de Languedoc et de Provence et nous ne pouvons que conjecturer son avance dans le nord où, bien évidemment, c'est sous son influence au moins autant que sous celle du Languedoc, que s'est élaborée l'école de l'Ile-de-France; peut-être bien le Languedoc n'a-t-il fourni que de la main-d'œuvre, les grandes inspirations, les innovations fécondes venant plutôt de Bourgogne.

Nous avons déjà fait allusion à l'abondance singulière de morceaux de sculpture du douzième siècle qui se rencontrent encore après toutes les destructions du passé dans tant de petites églises du Bourbonnais, de l'Autunois, du Charolais, du Brionnais surtout; dans cette dernière région, et favorisée par une nature de pierre particulièrement fine et nerveuse, est éclosé une sous-école étroitement dépendante de l'école-mère par le système de la draperie et par l'intensité de la mimique et, pourtant, d'une physionomie très originale : elle est caractérisée par des figures de petites dimensions, animées d'une vie quasi frénétique, qui surprennent autant dans l'ensemble de la sculpture romane que les petits personnages bossus et gesticulants du *Psautier* d'Utrecht dans l'ensemble de la peinture des manuscrits carolingiens. A ces caractères de la figure se joint dans l'ornementation une prolifération étonnante de motifs : grecques, galons plissés,

rosaces, damiers, rinceaux, etc., traités avec une virtuosité très sèche et un peu lassante, de ces ornements qui font aspirer à trouver un repos pour l'œil, une mouluration nue et, si l'on peut dire, silencieuse ! Et, pour accentuer encore cette impression accablante de complexité, ces motifs déjà très refouillés et découpés sont encore perforés de milliers de petits trous de trépan et, par conséquent, criblés de points noirs, technique que les fouilles de Baouit nous ont montrée chère aussi à l'Orient chrétien¹. Deux monuments seulement, aujourd'hui, répondent entièrement à cette description : le porche de l'église abbatiale ruinée de Charlieu et le petit portail remonté devant la nef moins ancienne de Saint-Julien-de-Jonzy (Pl. XVII) sur une terrasse qui domine, comme beaucoup d'églises de cette région, une immense étendue de paysage. Quant à la métropole de la région : la magnifique église de Paray-le-Monial, réplique vraisemblable de Cluny, elle n'a, chose étonnante, pas reçu de décoration sculptée autre qu'ornementale, mais celle-ci toute semblable au système décoratif de Charlieu.

Dans le 'dernier quart du douzième siècle, sans doute {et peut-être par} un choc en retour d'in-

¹ Une menue remarque, qui n'a pas encore, que je sache, été faite, porterait sur un ornement formé de trois de ces petits trous disposés en triangle ; on le trouve à Baouit et dans maint manuscrit d'origine orientale ; à Saint-Savin et à Saint-Jouin de Marnes, à Thines (Ardèche), il orne des vêtements ; enfin il vient, dirait-on, mourir sur un pilastre d'Avallon comme jeu de fond derrière un rinceau.

fluence, les deux tympan conservés à la Charité-sur-Loire montrent un style discipliné et assagi, une composition épurée, qui les apparentent directement à Chartres ; mais le symbolisme y est peut-être plus beau et plus large encore (là où la comparaison peut être faite), car, à la Charité, les scènes de l'*Enfance*, choisies parmi celles qui sont des *Épiphanies* (des manifestations glorieuses : *Présentation, Adoration des mages*) sont rapprochées de la scène triomphale par excellence du cycle de *la Vie publique* : la Transfiguration (Pl. XXIII). Sur ce seuil viennent aboutir en dernier remous les dernières traces des conventions arbitraires de la technique bourguignonne : c'est ici vraiment le testament de l'école, dans l'ordre du bas-relief.

Mais l'inépuisable Bourgogne a encore ce titre de gloire de nous avoir laissé les premières statues de ronde-bosse en pierre dans ce qui subsiste du magnifique tombeau élevé entre 1170 et 1189 à saint Lazare dans la cathédrale d'Autun ; sans doute les figures, seules échappées au massacre, de sainte Madeleine, de sainte Marthe, de saint André sont encore bien près du bas-relief par toute leur attitude qui semble chercher l'appui de l'architecture absente : elles n'en sont pas moins la première tentative que nous puissions enregistrer de statues entièrement dégagées du bloc et leur style régulier, comme apaisé, est, lui aussi, le reflet de ce qui se passait alors dans l'art de l'Ile-de-France.

Et ce serait, si l'espace dont nous disposons le permettait, l'occasion d'esquisser l'histoire du tombeau roman depuis la curieuse figure gisante de saint Isarn, au Musée de Marseille, jusqu'à ce mausolée d'Autun en passant par le monument le plus extraordinaire qu'ait vu naître le moyen âge, le tombeau en forme de portail d'église élevé par les moines de Saint-Faron de Meaux sur les restes supposés d'Ogier le Danois et où figuraient en pied contre les colonnes de l'ébrasement, les principaux personnages de la chanson de Roland, l'empereur Charlemagne, son neveu, la belle Aude, etc.

III

L'ÉCOLE D'AUVERGNE

Au centre même de la France, en son cœur montagneux, dans une région qui, encore aujourd'hui, passe pour plutôt arriérée et à l'écart des grands courants d'échanges, s'était formée et plus tôt, je crois, qu'on n'a tendance à l'admettre depuis quelques années, une école de sculpture assez féconde et surtout très fortement caractérisée, sinon très riche et variée; c'est cette école auvergnate que les influences languedociennes ou bour-

¹ On sait que la présence de Roland au portail de Saint-Zenon de Véronne est attribuée par la critique française à l'influence des pèlerinages.



Phot. A. G.

ABBAYE DE LA CHARITÉ-SUR-LOIRE.

TYMPAN : ADORATION DES MAGES, PRÉSENTATION, TRANSFIGURATION.

Planche XXIII.

guignonnes ont souvent, ou frôlée par les bords ou hardiment pénétrée, mais qui a pris à son tour sur l'une d'elles une revanche assez éclatante. L'école d'Auvergne est surtout productive de chapiteaux; aussi, lorsqu'il s'agit sur son territoire de réaliser une page de portail plus ou moins importante, arrive-t-il, comme à Ydes ou à Mauriac, qu'on fasse appel à une équipe des régions voisines.

J'ai dit ailleurs combien le porche d'Ydes a d'affinités avec ceux de Beaulieu ou Moissac et que l'*Ascension* de Mauriac est un morceau toulousain un peu tardif mais presque sans « contamination ». Quant au beau décor du portail sud de Notre-Dame du Port de Clermont, c'est un ensemble complexe où les figures de l'*Annonciation*, d'*Isaïe*, de *Saint Jean-Baptiste*, plaquées sur le nu du mur à la manière de certaines sculptures saintongeaises ou poitevines sont bien auvergnates de style comme la forme du linteau « en bâtière » tandis que l'*Adoration des mages*, et le *Baptême du Christ*, symboliquement rapprochées de *la Vision d'Isaïe*, appartiennent au cycle plus classique et plus épuré qui prend pour nous son origine à Chartres. Et si nous voulons voir l'école d'Auvergne se hausser à faire œuvre de grande composition, il se trouve, par un singulier paradoxe, que c'est hors de ses limites naturelles et sur les confins du territoire de sa voisine méridionale, à Conques-en-Rouergue, dans le tympan de Sainte-

Foy. Mais avant d'en arriver à cette œuvre tout exceptionnelle il convient de se former une idée bien nette des habitudes du ciseau, des partis généralement adoptés, des stylisations spéciales qui marquent d'un sceau inimitable la sculpture romane d'Auvergne; c'est d'abord, chose étonnante dans une contrée qui, pour nous, ne paraît pas spécialement riche en ruines antiques, une fidélité presque exclusive aux modes gallo-romaines : dans les proportions (dont elle exagère cependant l'aspect trapu), dans le modelé, dans la façon de dessiner des plis tantôt mollement arrondis, tantôt à angle aigu, mais qui donnent toujours l'impression d'être tracés au couteau à même une matière peu résistante, bois tendre ou morceau de savon; c'est le fait constant d'évider les prunelles, mais sans y placer le disque de plomb qu'affectionnent les sculpteurs bourguignons.

Archaïque dans le choix de ses modèles, cette école l'est aussi lorsqu'elle représente les costumes réels; si l'on a cru longtemps que les chapiteaux de Notre-Dame du Port étaient du onzième siècle, c'est qu'ils représentent des accouplements tout à fait passés de mode au milieu du douzième siècle, date qu'on leur attribue désormais, ce qui ne laisse pas, d'ailleurs, de rester troublant... Et, avec tous ces traits vieillots et, disons-le, assez peu séduisants, cette école pos-

sède en propre un sens de la vie qui rachète tout le reste : sens de la vie, non pathétique comme à Autun ou Vézelay, non lyrique et trépidant comme dans les œuvres mineures de la sculpture bourguignonne, non âpre et tendu à la manière languedocienne, mais direct, effectif, terre à terre et d'une absolue conviction (Pl. XXIV), qui ne se laisse détourner de son objet ni par les séductions de la forme, ni par le désir, si sensible parfois dans les autres écoles, d'occuper les yeux au moyen d'une arabesque imprévue. Cette prise de possession du réel en même temps qu'une composition ramassée qui en fait de merveilleux créateurs de chapiteaux, c'est la supériorité des sculpteurs d'Issoire, de Saint-Nectaire, de Mozat et, avec une nuance encore plus lourde, de Brive et de Brioude (car l'école d'Auvergne dispute à l'école languedocienne ou à la bourguignonne les confins du Limousin et du Forez); c'est à Brioude que se voient sur un chapiteau les seuls Génies ailés et nus que la sculpture romane ait empruntés aux sculpteurs de sarcophages romains...

On connaît l'histoire prodigieuse du monastère, édifié à partir de la fin du onzième siècle au cœur des montagnes du Rouergue, sur les restes, dérobés à Agen, d'une petite martyre de treize ans : sainte Foy, et l'on sait comment la piété des fidèles (Conques fut un des célèbres pèlerinages de la

France du moyen âge et une étape sur le chemin de Compostelle), s'est plu à y amonceler des richesses dont la révélation au grand public fut l'événement de l'exposition du Petit Palais en 1900; la sculpture monumentale, bien défendue derrière ses montagnes, en est moins connue. En dehors du tympan dont nous allons parler, il existe encore à Conques de grands hauts-reliefs : *Annonciation, saint Jean-Baptiste, Prophète*, ornant le mur du bras nord du transept, qui rappellent, de façon étonnante, comme iconographie et comme style, les grandes figures du portail de Clermont.

Mais à une époque plus rapprochée des débuts de la construction, un atelier probablement toulousain, pourvut à tout le reste du décor de l'église : trompes d'angle de la coupole, chapiteaux de la nef, des tribunes et du cloître, petite porte du transept sud, tombeaux à enfeu du même côté; c'est ainsi que les deux grandes écoles entre lesquelles Conques était tapie dans ses gorges sauvages concoururent successivement à la parure de Sainte-Foy. Et je dois mentionner ici cette étrange statue de la sainte, en bois recouvert de métal, témoignage le plus ancien d'une forme d'art qui semble avoir été propre aux régions centrales et méridionales de la France puisque la vénération dont ces sortes d'images était l'objet scandalisait si fort, en l'an 1013, de jeunes pèlerins

septentrionaux de passage à Conques, justement, et à Aurillac.

Une thèse, naguère brillamment soutenue par M. Bréhier (qui me semble l'avoir abandonnée depuis), voulait faire procéder de ces premières tentatives de ronde-bosse la renaissance de la sculpture monumentale en France, mais, en réalité, rien dans les premières œuvres de celle-ci ne trahit l'imitation de ces statues de culte aux formes restreintes; tout, au contraire, nous l'avons vu, y décèle une plastique issue de modèles graphiques ou de très faible saillie et reconquérant elle-même le relief à coups d'expériences sur le monument même. Tout au plus, comme le suggérait récemment M. Aubert, les statues de Vierge auvergnates ou méridionales ont-elles pu influencer sur la constitution du type de la *Vierge de Majesté* telle qu'on la voit à Chartres ou Paris.

Et encore! pour le Christ de Majesté auquel nous ne connaissons pas de modèle de ronde-bosse, voyons-nous que les sculpteurs romans aient été plus empêchés?

On ne se rend bien compte du caractère spécial du tympan de Conques-en-Rouergue (Pl. XXV) que sur place, en constatant comment cette vaste page monumentale se trouve à portée du regard, sans le recul d'un porche, sans le piédestal d'un enmarchement, au-dessus d'un portail peu élevé; les foules que lui ramènent à certains jours les progrès

de l'automobilisme sont de plain-pied avec elle dès leur descente de voiture et les propos qui s'échangent alors doivent ressembler beaucoup (à la ferveur et la conviction près) à ceux des pèlerins du douzième siècle.

C'est encore ici, comme à Beaulieu et Autun, le thème du *Jugement* que nous rencontrons mais dans une formule assez différente de l'un et de l'autre; devant cette mise en page très claire, cette correction relative des formes, il arrive qu'on regrette les savoureuses gaucheries ou les outrances voulues du premier art roman; l'inscription explicative y sévit comme à Autun, plus qu'à Autun; elle ne se contente plus de commenter l'image en une forme poétique, d'ailleurs tout à fait inintelligible au profane, mais elle accompagne chaque motif ainsi que ces cartouches qui renseignent le spectateur dans un musée bien organisé : ici sont les Justes, là les Pécheurs, les Vertus, les Vices; il n'est pas jusqu'à la lance, aux clous, à la croix (de la Passion), à la lune, au soleil, au Livre de vie qui n'aient chacun son étiquette; on sent qu'un clerc, habitué à manier des foules ignorantes, a rédigé pour leur usage cette imagerie édifiante et didactique.

Le plan ainsi tracé a été exécuté par des sculpteurs sobres d'inspiration mais consciencieux et diserts, exempts aussi bien des délicatesses ou de l'audace bourguignonne que de la fougue langue-

docienne, appliqués, paisibles, convaincants à force de bonne foi et dont l'art sans génie est d'une étonnante efficacité persuasive¹. Tous les éléments qui composeront les grands jugements du treizième siècle y sont réunis, mais certains des traits qui apparaissent ici sont nouveaux, notamment le geste contrasté du Christ (dont la gauche est abaissée sur les Damnés, la droite levée protectrice vers les Élus), la présence parmi ceux-ci des bienfaiteurs de l'abbaye, l'introduction, un peu plus bas, de sainte Foy elle-même à la porte de son église, enfin l'importance donnée aux représentations du Paradis et de l'Enfer et, dans cette dernière, à la personnification des vices punis. L'Orgueil tombe de cheval, la Luxure enlace éternellement un couple damné, l'avare est pendu avec sa bourse au cou, le gourmand gavé par un diable, le paresseux figé dans l'immobilité, etc... A regarder longtemps ce qui paraît d'abord une mêlée assez confuse, on y fait cent menues découvertes dont on est reconnaissant à l'ingéniosité de l'imagier : ainsi ce filet où se débattent trois damnés, ainsi, ces extraordinaires démons de la famille des batraciens avec leur ventre bulbeux et leur gorge membraneuse ;

¹ Outre ces traits généraux, des caractères techniques ou iconographiques apparentent légitimement cette œuvre à l'école auvergnate ; les proportions, le type des têtes, les draperies, le traitement des cheveux et des barbes, et, d'autre part, le linteau brisé, les lampes sous des arcades (*Ap.*, IV, 5), que l'on voit à Clermont et à Autry-Issard (sous l'influence auvergnate).

tout coup porte, il n'est pas une intention perdue; polychromé de couleurs vives, ce *pandæmonium* devait être une terrifiante image d'Épinal; actuellement, les légères traces de couleur qui subsistent encore animent d'une douce chaleur tous les reliefs et en avivent les détails. Et quel émouvant triomphe spirituel, quand on y songe, que celui du culte de cette enfant de treize ans, morte pour le Christ, suscitant, dans ce désert, un ensemble d'art tel que cette église, avec son architecture qui l'apparente à Saint-Sernin de Toulouse et à Saint-Jacques de Compostelle, son trésor, et ses œuvres de sculpture!

VI

L'ÉCOLE DE L'OUEST

Il est une quatrième grande école régionale de sculpture qui se trouve rencontrer les précédentes sur leurs confins occidentaux et dont le territoire est extrêmement étendu; c'est celle qu'on appelle parfois du Sud-Ouest quoique dans la direction du Midi elle ne dépasse guère le département actuel de la Gironde; il est assez difficile d'embrasser d'une seule expression géographique les régions nombreuses : Poitou, Saintonge, Angoumois, Gascogne qu'elle comprend, d'autant qu'on n'y discerne pas comme dans les précédentes un



Phot. A. G.

CHAPITEAU DE NOTRE-DAME DU PORT,
A CLERMONT.

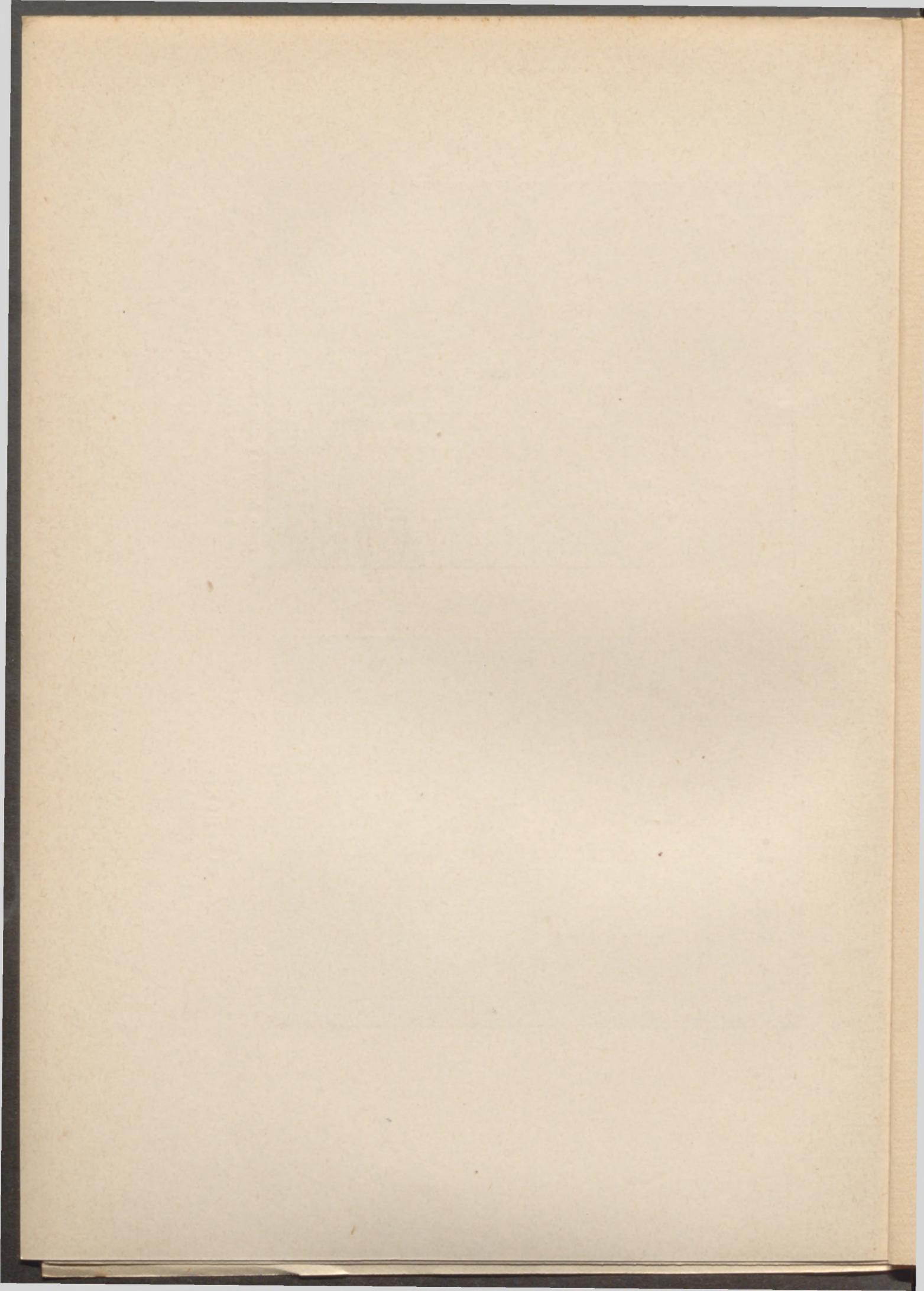
ADAM ET ÈVE.



Photo Arcnives photographiques. Planche XXIV.

CHAPITEAU DE MOZAC (PUY-DE-DÔME).

SAINTE FEMME AU TOMBEAU DU CHRIST.



groupe d'œuvres types d'où semblent procéder toutes les initiatives : le terme Ouest central ou Centre-Ouest lui conviendrait assez bien et il se peut que l'usage finisse par l'adopter.

Cette école¹ n'a pas tant comme caractéristique un mode spécial de dessiner, de draper, de suggérer le relief qu'une manière particulière de se comporter à l'égard de l'architecture; en effet, au lieu que la sculpture s'y concentre essentiellement autour des divers organes d'une façade, d'un portail surtout, elle se répand avec une sorte d'abondance proluxe sur tout le champ de l'édifice, affectionnant par-dessus tout les voussures d'archivolte et non seulement celles des portes, mais aussi bien celles des fenêtres et des nombreuses arcades aveugles que répète, suivant diverses modalités, l'architecture de ces régions; sous les corniches très saillantes, elle multiplie cette sorte de diminutif de chapiteau en forme de console qu'est le *modillon*; mais jamais elle n'orne les pieds-droits d'une porte et assez rarement son tympan.

D'ailleurs le tympan lui-même manque presque

¹ Je n'ignore pas qu'une étude attentive discerne plus d'un groupement dans cette vaste région et qu'on a pu parler d'une école de Saintonge, en l'opposant à celle du Poitou, par exemple; néanmoins les caractères communs étant encore plus nombreux que les particularités locales, nous avons le droit de les envisager de préférence dans une étude aux aperçus aussi larges que doit forcément l'être celle-ci.

toujours aux portails des églises de l'Ouest (Pl. VII), ou reste nu ; mais il se retrouve aux arcades aveugles de pur ornement et c'est dans ce cas, le plus souvent, qu'il lui arrive de recevoir une décoration sculptée, assez restreinte d'ailleurs : une ou deux figures, un thème ornemental pur ou encore un de ces hauts-reliefs de cavalier dans lesquels il est probable qu'il faut reconnaître l'image de l'empereur Constantin, plus ou moins inspirée du *Marc-Aurèle* de Rome.

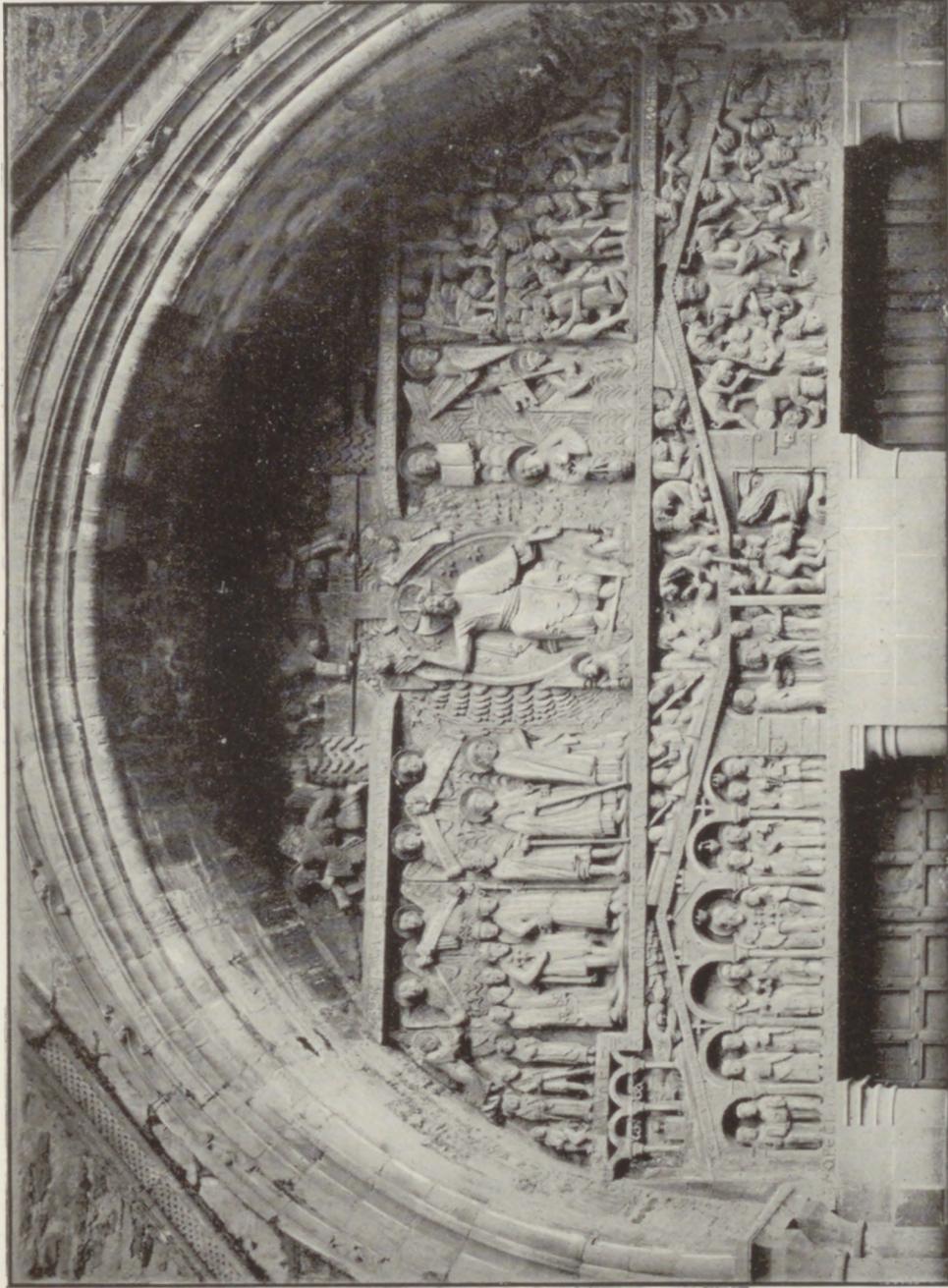
Ainsi allégée du souci de mise en place et de composition de vastes ensembles, on dirait que cette école où triomphe le détail se soit surtout appliquée au morceau, à l'exécution : exécution délicate et précieuse où la figure, perdant beaucoup de sa valeur symbolique par l'emploi comme indifférent qui en est fait, devient un simple motif de décor ; c'est dans cette école que l'on voit d'étroits claveaux de voussure porter chacun une figure disposée perpendiculairement à la courbe de l'arc et multipliée à la demande de leur nombre, en sorte qu'il peut y avoir trente-six ou quarante-deux *Vieillards* de l'Apocalypse ; souvent, la figure debout est comme brisée aux genoux pour épouser à la fois la face et la tranche d'un arc ; dans certains exemples (qui montrent mieux encore quel peu de cas est fait de la dignité expressive de la figure) c'est une autre rangée de personnages placés à angle droit des premiers qui est chargée de décorer la tranche.

Pour ce qui est de la construction des têtes, du modelé, de la draperie, la sculpture de l'Ouest demande conseil soit au Languedoc, soit à la Bourgogne, à celui-là plutôt qu'à celle-ci quoique l'extrême allongement habituel des figures rapproche plutôt son type de proportion du « canon » bourguignon. Lorsqu'elle est arrivée à son plein épanouissement, ce qui ne semble guère s'être produit avant le milieu du douzième siècle (quoique ses premières démarches soient des plus précoces), le style y est extrêmement affiné, un peu mou et donne plus que tout autre style roman l'impression du pur jeu, de la recherche des formes pour elles-mêmes. Ces souples figures si minces, si longues que deux d'entre elles, parfois, suffiront à meubler une archivolte moyenne, glissant, aériennes, le long de la courbe d'un plein cintre, volant ou coulant parfois la tête en bas (comme à Notre-Dame de la Couldre à Parthenay) sont d'une grâce fluide indicible. Il en est ainsi à Civray, à Argenton-Château (Pl. VII), à Aulnay-de-Saintonge, à Corme-Royal et dans cent endroits, car il n'est pas de terroir où les églises romanes aient été plus nombreuses et soient mieux conservées : d'un charme pittoresque tout particulier qu'elles doivent souvent à leur situation dans de toutes petites bourgades, à leur état de vétusté, à la qualité de couleur de leur pierre grise patinée de lichen doré, elles recèlent toujours, dans la formule sensible-

ment commune, quelque détail inattendu, quelque invention propre, récompense du visiteur attentif à leur délicate beauté.

Nous avons énuméré plus haut la plupart des thèmes iconographiques traités dans leurs voussures; parfois un ordonnateur plus ambitieux plie au décor d'une archivolté toute la composition d'une scène comme l'*Assomption de Marie* (à Civray), mais c'est là un fait exceptionnel; le plus souvent les sujets sont de ceux qui peuvent se fragmenter, se contracter ou s'étendre à volonté ou qui procèdent par énumération : théories d'anges, de saints ou de saintes, *Vierges sages ou Folles, Vertus et Vices*, etc... Dans l'infini répertoire des modillons surtout voués à la sculpture décorative, une place imprévue est faite aux plus humbles objets de la vie familière : barils, fagots, jarres, coupes à goûter le vin comme si le sculpteur d'une région heureuse et fertile voulait nous montrer qu'il n'est pas toujours dupe de la fantasmagorie romane, et cette école est peut-être celle qui a le plus souvent et le plus heureusement représenté l'animal réel, sans élément imaginé et sans déformation.

Cependant, elle n'ignore pas non plus la figure en pied d'assez haut-relief, mais elle la placera partout, *sauf aux pieds-droits* : sous les arcades qui couvrent tout ou partie de la façade (Poitiers, Angoulême, Pérignac) ou bien en frise soulignant le



Phot. Archives photographiques.

ABBAYE DE CONQUES (AVEYRON).

TYMPAN : JUGEMENT DERNIER.

départ du pignon (Vouvant); à même le nu du mur comme à Saint-Jouin-de-Marnes où un résumé de Jugement dernier se passe ainsi entre ciel et terre. Des tympans de baies aveugles montrent, à Fous-sais, le *Repas chez Simon*, le *Noli me tangere* et cette *Déposition de croix*, (sujet exceptionnel dans la sculpture romane¹) signée d'Audebert de Saint-Jean-d'Angély, tandis que la *Passion de saint Pierre* et la *Majestas Domini* ornent ceux d'Aulnay de Saintonge.

De l'un des plus beaux de ces monuments, Notre-Dame de la Couldre à Parthenay, le Musée du Louvre et l'Amérique se sont, il y a une dizaine d'années, partagé les fragments dispersés et ce sont justement des morceaux remarquables par leurs grandes dimensions, leur fort relief et leur iconographie : ici l'*Entrée du Sauveur à Jérusalem*, là l'*Annonce aux Bergers* traitée exactement comme une scène de genre, prélude aux pastorales des vitraux et des tapisseries. Les grandes figures de rois, couronnés et pieds nus, qui accompagnent au Louvre ce haut-relief posent une énigme iconographique qui n'a pas encore été résolue.

On le voit, il y a beaucoup plus de variété dans l'abondante production de l'école de l'Ouest qu'une première revue superficielle ne permettrait de le croire, mais son triomphe reste le décor : décor plus

¹ Un autre exemple à Oloron.

près de l'esprit oriental, parfois même arabe (Pl. IX), que nul autre, à tel point qu'on ne cesse de se demander quel a été le véhicule d'influences si massives que traduisent et le choix des motifs d'ornement et leur prolifération indéfinie et le relief très méplat presque ciselé qui règne seul ou alterne, avec la figure ; telle façade girondine comme celle de Petit-Palais, telle abside comme celle de Rioux où la figure ne joue aucun rôle semblent, avec leurs arcades festonnées, presque aussi voisines de l'art musulman que tel édifice espagnol de style mozarabe.

Cependant nous avons réservé jusqu'ici, en dépit de l'ordre chronologique probable, les deux monuments les plus illustres de la sculpture de l'Ouest et cela parce que chacun d'eux représente encore plus une exception qu'un type : je veux parler des façades de Saint-Pierre d'Angoulême et de Notre-Dame de Poitiers.

La première (Pl. VIII) est, de la part des archéologues, l'objet d'un injuste décri ; sans doute, les restaurations y sont nombreuses, mais il est facile de les discerner, et elles n'altèrent pas, autant qu'on l'a dit, le caractère de l'œuvre. S'il est un monument qui témoigne de ce qu'eût pu être une sculpture presque entièrement soumise à l'influence byzantine, considérant l'architecture comme un prétexte et un support plutôt qu'une discipline, concourant à un ensemble par juxtaposition de morceaux dispersés, de valeur égale et sans hiérarchie, c'est

bien la façade d'Angoulême. Et malgré cela, par le caractère d'archaïsme¹ (quelle que soit sa date exacte) que ces particularités lui confèrent, par un je ne sais quoi d'insolite dans la forme, de véhément dans l'expression, en dépit des outrances d'un style qui est beaucoup moins naïf que laborieux, l'œuvre est à mon sens extrêmement émouvante. Le thème général en paraît être, plus encore que l'*Ascension*, le second avènement du Christ promis pour le jour du jugement : « Ce Jésus qui, du milieu de vous, s'est élevé au Ciel, en descendra de la même manière que vous l'y avez vu monter »².

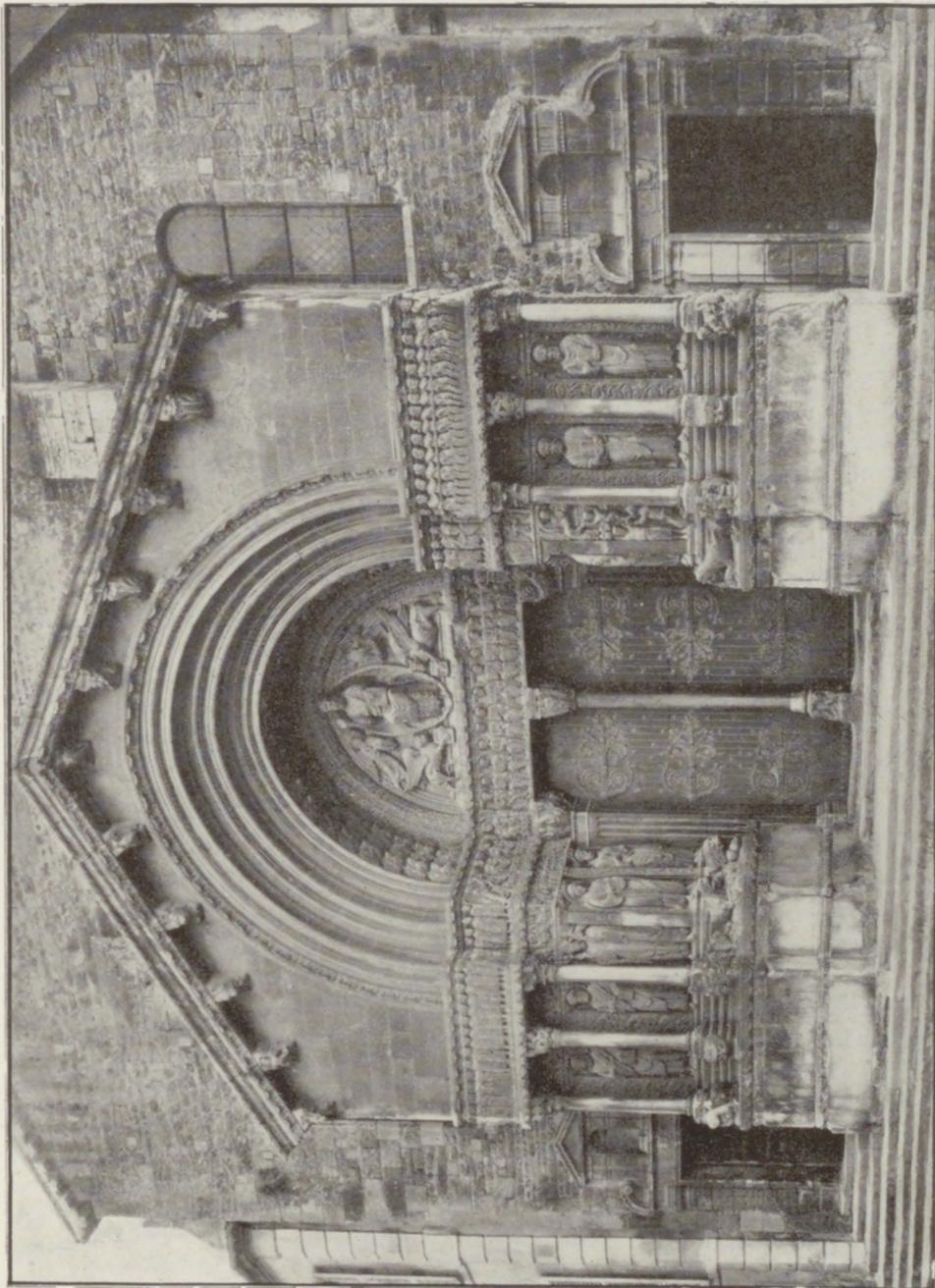
Cependant les quatre groupes de trois Apôtres représentés dans les tympan des baies aveugles évoquent à n'en pas douter la dispersion des douze (Pl. IX) pour l'évangélisation du monde; ces figures descendent directement des Apôtres du cloître de Moissac; les têtes et les draperies en sont languedociennes, les pieds s'opposent encore souvent par les talons, les mains sont énormes et présentées de façon à montrer les doigts au complet comme si le sculpteur avait peur d'en oublier, mais ces rudes figures sont animées d'un mouvement irrésistible : elles gesticulent, elles parlent, elles courent et les mains elles-mêmes semblent concourir à cet élan.

¹ Rien certes, dans son style, ne permet de penser que la façade d'Angoulême n'ait pu être sculptée avant la consécration de 1128.

² *Actes des Apôtres*, I, 12.

Un atelier, sans doute un peu plus tardif, en tout cas d'autre formation, beaucoup plus dépendant de modèles graphiques d'origine orientale, se vit confier tout le reste de la composition : au sommet de la façade, sous l'archivolte peuplée d'anges de la maîtresse arcade, apparaît debout dans une mandorle le Christ cantonné des quatre symboles ; des deux côtés, inscrits dans des médaillons circulaires (qui alternent parfois avec des bandes de pur ornement), sont des élus représentés à mi-corps (souvenir évident de certains ivoires) ; immédiatement au-dessous, un registre d'anges ; plus bas, sous diverses arcades, les figures des apôtres et de Marie.

A regarder longuement cet ensemble, une étonnante expression de joie, d'allégresse, de triomphe se dégage de toutes ces têtes levées, de ces attitudes comme dansantes et cette allégresse communicative va croissant de la base au faite par degrés comme dans ces trois *Alleluias*, chacun sur un ton plus élevé que le précédent, qu'entonne l'officiant à la messe solennelle de la Résurrection ; l'Alléluia, « cette goutte de joie de la Jérusalem céleste », un *Alleluia* transcrit dans la pierre, telle se présente à nous la façade d'Angoulême ; et il faut un effort d'attention pour s'apercevoir que quelques images des tourments de l'enfer y présentent l'autre face de l'éternelle destinée humaine...



Phot. André Michel.

SAINT TROPHIME D'ARLES.

FAÇADE : CHRIST DE L' APOCALYPSE. — JUGEMENT. — APÔTRES.

Planche XXV.

Le parti de la façade de Poitiers (Pl. X) est tout différent; si l'on y voit aussi des figures isolées debout sous des arcades : apôtres et, peut-être, prophètes, sans doute en liaison avec l'apparition du Christ debout au pignon, dans la gloire de son second avènement, l'attention est surtout attirée par le bas-relief à programme continu qui remplit de façon assez singulière l'intervalle compris entre la clef des grandes arcades brisées du rez-de-chaussée et la corniche du premier étage. Dans ce champ de hauteur inégale, les figures sont tantôt en pied et tantôt à mi-corps et cet arrangement assez pittoresque mais un peu bâtard ne semble avoir été répété nulle part. Le sujet en est un des plus beaux thèmes iconographiques où le symbolisme des *Deux Testaments* se soit incarné : c'est en effet l'évocation des prophètes et de leurs prophéties accomplies empruntée à un pseudo-sermon de saint Augustin, et le tout est traité en un style à peu près exclusivement languedocien, mais moins nerveux et expressif que ses modèles.

V

L'ÉCOLE PROVENÇALE

Enfin, délaissant, faute de place, les régions moyennes en proie à des influences mêlées ou

alternantes, nous descendrons vers le Midi pour y rencontrer à l'est de l'école languedocienne sa rivale, parfois colonisée par elle : l'école provençale, d'un tempérament essentiel si différent et qui, sauf quelques enclaves, quelques « contaminations », semble avoir si nettement, entre les deux traditions qui se proposèrent à la sculpture romane, choisi l'héritage classique des monuments gallo-romains.

Je ne crois pas que personne soutienne encore la thèse de Vöge qui attribuait à cette école un rôle prépondérant dans l'élaboration de l'art de l'Ile-de-France et, par conséquent, bien entendu, une antériorité marquée sur Saint-Denys ou Chartres ; les travaux de M. de Lasteyrie et de M. André Michel, indépendants l'un de l'autre, partant de points de vue différents, l'ont pleinement réfutée, semble-t-il, d'abord en établissant de la façon la plus solide la chronologie des deux monuments types de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles, puis en mettant en relief, dans le style de cette sculpture, certains caractères hybrides, certaines traces de reflet et d'imitation qui ne permettent pas de lui supposer une influence formatrice à longue portée.

Ceci dit, il ne faut pas sous-estimer des œuvres comme celles-là ; si leur formule, directement issue de l'arc de triomphe ou de la porte romaine n'avait pas pour elle l'avenir, elle s'est cependant mani-

festée en deux morceaux d'architecture d'une carrure, d'une autorité monumentale magnifiques, auxquels la prépondérance des lignes horizontales fortement soulignées donne une physionomie tout à fait particulière dans l'ensemble de l'art roman.

A Saint-Trophime d'Arles (Pl. XXVI) comme à Saint-Gilles, nous avons affaire au même parti de colonnes placées devant un mur de fond et soutenant une architrave qui s'orne d'une frise continue tandis qu'une seconde frise règne au-dessus des grandes figures inscrites entre des pilastres; la façade d'Arles (comme probablement celle de Saint-Gilles dans le plan initial) n'a qu'une porte dont le linteau continue rigoureusement l'ordonnance de l'architrave et de la frise; ce trait, joint à la rigoureuse isocéphalie¹ des reliefs donne à l'ensemble une remarquable unité tandis qu'une double voussure d'anges à mi-corps exceptionnelle dans le Midi est un emprunt évident à Chartres.

L'aspect général de Saint-Gilles a plus de mouvement et de vie avec ses trois portails comme dans les grandes églises du Nord, ses « décrochements » de lignes, l'alternance des colonnes, tantôt partant du fond et tantôt du soubassement; nous verrons bientôt que ces caractères respectifs des

¹ On sait que ce terme désigne une loi des arts archaïques qui tend à faire régner à une même hauteur toutes les têtes d'un bas-relief.

deux monuments se rencontrent aussi dans leur iconographie et dans leur style.

Mais revenons à Saint-Trophime; le tympan nous y offre un des derniers exemples, peut-être, du Christ de Majesté entouré des symboles évangéliques : mise en page serrée, volontaire, style régulier, un peu lourd sans rien qui émeuve. Il eût été bien intéressant de comparer à cette interprétation celle du même sujet au tympan central de Saint-Gilles, mais elle a disparu (dès longtemps mutilée et remplacée au dix-septième siècle par un pastiche, lui-même à demi ruiné). Entre des pilastres, sur le mur de façade (mais non dans l'ébrasement du portail) ont pris place les statues ou plutôt les hauts-reliefs des Apôtres et de saint Trophime : étroitement adhérentes à la paroi, comme les statues de Chartres seront étroitement adhérentes à des colonnes, les bras repliés dans le même geste qui semble craindre de dépasser en avant la saillie du corps, les pieds abaissés sur un plan incliné, ces figures¹ ont à des degrés divers, mais presque toutes, un aspect immobile et comme figé, une expression morne et vieillie.

La saillie des pieds-droits ainsi que les colonnes des avant-corps reposent, tantôt sur des lions couchés (comme dans les portails lombards), tantôt

¹ Par une singulière anomalie, l'une d'elles est remplacée sur la face du pied-droit de droite par un martyr de *saint Étienne* aux figures superposées vaille que vaille dans ce cadre étroit.

sur des mufles de fauves ou des reliefs divers où l'on reconnaît *Daniel aux lions*, *Samson et Dalila*. La frise basse au-dessus, d'un style très lourd, est consacrée aux scènes de l'*Enfance* avec un prolix développement de l'histoire des Mages. Enfin, la haute frise de l'architrave représente le *Jugement*, et c'est là surtout que se manifeste, avec une rigueur désolante dans sa monotonie, ce caractère de style que je mentionnais plus haut et qui consiste à placer toutes les têtes indistinctement au même niveau, les faisant ici affleurer le plan de la corniche supérieure : cortège des Élus à notre gauche (droite du Christ) aboutissant à ce groupe étrange de *trois* Patriarches qui remplacent la figure habituelle du seul Abraham recevant les âmes dans son sein (trait dont M. Mâle a su déceler l'origine orientale); « Sénat » des Apôtres au linteau, sous le *Christ de Majesté*, puis *Pèsement des âmes* et, pour la première fois, *Chaîne des damnés*.

Si peu qu'on soit séduit par ces mornes alignements, par le style lourd et monotone des draperies où une pauvre imitation de l'antique a tout refroidi, on ne peut se défendre d'admirer la volonté d'ensemble de cette façade, sa rigoureuse cohésion, sa science certaine; il y a là une composition, une technique, une iconographie qui se tiennent comme un bloc sans fissure, mais il ne s'y manifeste ni aspiration, ni tendance vers quoi que ce soit d'autre; c'est d'un art non sans vigueur,

mais refermé sur lui-même et, si l'on peut dire, sans fenêtres sur la vie.

Le cloître de Saint-Trophime (la Provence étant comme le Languedoc et la région pyrénéenne le terrain d'élection des beaux cloîtres romans) a été, comme le portail même, l'objet de discussions nombreuses et d'appréciations contradictoires, jusqu'au moment où le beau travail de M. de Lasteyrie est venu apporter dans la question le poids, non seulement de son autorité, mais de faits archéologiques précis; je crois qu'on peut après lui affirmer que la galerie nord, la plus ancienne, se place entre 1165 et 1188. On y trouve cette belle disposition d'arcades retombant sur des colonnes jumelles et scandées de trois en trois, à la naissance des arcs doubleaux, par un pilastre orné de grandes statues alternant avec des bas-reliefs, ordonnance magnifique, mais sculpture fort moyenne, sauf quelques très belles exceptions comme le *Saint Trophime*, représenté sans mitre, ce qui étonne un peu, comme en convient lui-même M. de Lasteyrie, à la fin du siècle.

La façade de Saint-Gilles, nous l'avons dit, est d'une physionomie plus mouvementée, plus colorée, plus vivante que celle de Saint-Trophime et la même variété plus riche se reflète dans le détail du style et de l'iconographie; les influences subies y sont si nombreuses et diverses qu'il en résulte un caractère extrêmement complexe : belle œuvre

d'art aussi, mais résultante plutôt que point de départ; tel était sur elle le jugement d'André Michel dans *l'Histoire de l'art* et rien n'est venu l'infirmier depuis.

Celles de ces influences qui n'ont rien de commun avec l'antiquité classique ou gallo-romaine se révèlent dès le soubassement du portail central (Pl. XXVII, unique portail à l'origine) où apparaissent, disposés, ici sous des arcades, là au milieu de disques enclavés l'un dans l'autre, de singuliers motifs animés de ce mouvement passionné que nous avons si souvent rencontré dans la sculpture romane, et dont plusieurs témoignent d'une origine orientale. Les thèmes d'inspiration hétéroclite y voisinent avec cette étonnante indifférence que nous avons aussi souvent notée : on voit côte à côte plusieurs traits de l'histoire de David, de celle de Caïn et Abel, un centaure, un cerf, une lionne allaitant, des monstres; mais par ailleurs, des aigles d'allure toute classique servent de corbeaux au portail central et, le long de la frise supérieure, sont comme accrochés des dogues se battant ou rongant des os dans le voisinage de masques au caractère également réaliste... enfin de magnifiques rinceaux du style romain le plus pur, des chapiteaux corinthiens, toute une mouluration antique complètent le vocabulaire disparate des décorateurs de Saint-Gilles.

Avec une apparence d'unité plus grande, les

figures en haut-relief des Apôtres montrent, plutôt qu'un système bien cohérent de la forme et de la draperie, le reflet des modes particulières aux autres écoles; on y voit défiler à peu près toutes les conventions déjà connues et deux d'entre ces statues esquissent le mouvement dansant, une jambe croisée sur l'autre, « manière de marcher des figures qui nous regardent de face, et, cependant, ne peuvent se mouvoir que de profil ¹. »

Mais les formes massives aux mufles léonins ² qui habitent ces draperies donnent, sinon l'impression de la vie et de la vraisemblance, du moins celle d'une lourde puissance, assez nouvelle et qui n'est pas sans grandeur; la signature d'un imagier du nom de Brunus se lit sur deux d'entre elles; les plus remarquables cependant me paraissent celles qui flanquent la porte centrale; l'art de Saint-Gilles, dans ce qu'il avait de meilleur, semble avoir inspiré quatre belles statues un peu plus tardives à Saint-Barnard de Romans ³.

Dans la frise de l'architrave, se manifestent aussi au moins deux ateliers différents et deux styles. Dans la première partie à gauche du grand portail, des groupes de relief assez faible, inscrits sous des arcades, mettent en scène tout à fait à la

¹ HOURTICQ, *Vie des images*.

² Du moins dans les deux plus belles des têtes qui ont survécu.

³ Et le beau portail de Thines (Ardèche) signalé par M. P. Deschamps.



Phot. Archives photographiques.

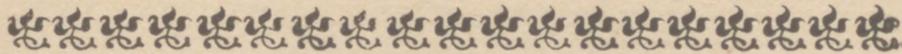
Planche XXVII.

SAINT-GILLES (GARD).
Détail de la façade.

manière des sarcophages, les épisodes de *Judas* rapportant le prix de la trahison et de l'*Expulsion des marchands du Temple*; puis, au niveau de la colonne flanquant le portail à gauche, le style change absolument de caractère et va, s'affranchissant des modèles antiques et prenant un relief et un mouvement de plus en plus grand, sinon dans la *Cène* du linteau où la tradition et la forme imposaient un groupement convenu, du moins dans les premiers épisodes de la Passion. M. Marcel Aubert vient tout récemment d'appuyer d'arguments décisifs la thèse qui rend le mieux compte de certaines anomalies de la façade de Saint-Gilles; il est désormais certain que les portails secondaires sont une addition faite après coup, mais d'ailleurs très savamment raccordée au plan primitif d'un portail unique du type de Saint-Trophime; sauf le linteau de gauche (*Entrée à Jérusalem*) encore dominé par les souvenirs classiques, la décoration de ces portes mineures avoisine l'art du treizième siècle par la mesure et le rythme de la composition et le calme des draperies. Saint-Gilles nous montre l'exemple le plus important qui ait été conservé, soit au douzième, soit au treizième siècle, de la représentation du *Calvaire* qu'on est si étonné de ne pas voir plus fréquente dans la sculpture monumentale de ces époques. Enfin dans les retours d'angle de ces deux portes ont pris place deux figures d'archanges triomphant des anges rebelles

qui, par leur grâce subtile, leur longueur de proportions, le style de leurs draperies sont comme le don suprême de l'école romane de Bourgogne à sa brillante émule.

M. de Lasteyrie, suivi par le « torrent » (pour parler comme Bossuet) des archéologues français, place la façade de Saint-Gilles entre 1140 et 1176; il propose la date de 1180 pour l'ensemble de la façade de Saint-Trophime. Alors même qu'on contesterait quelque'une de ces approximations, il ne pourrait guère être question que d'un recul de quelques années.



CHAPITRE VI

L'école de l'Ile-de-France et le groupe des portails royaux.

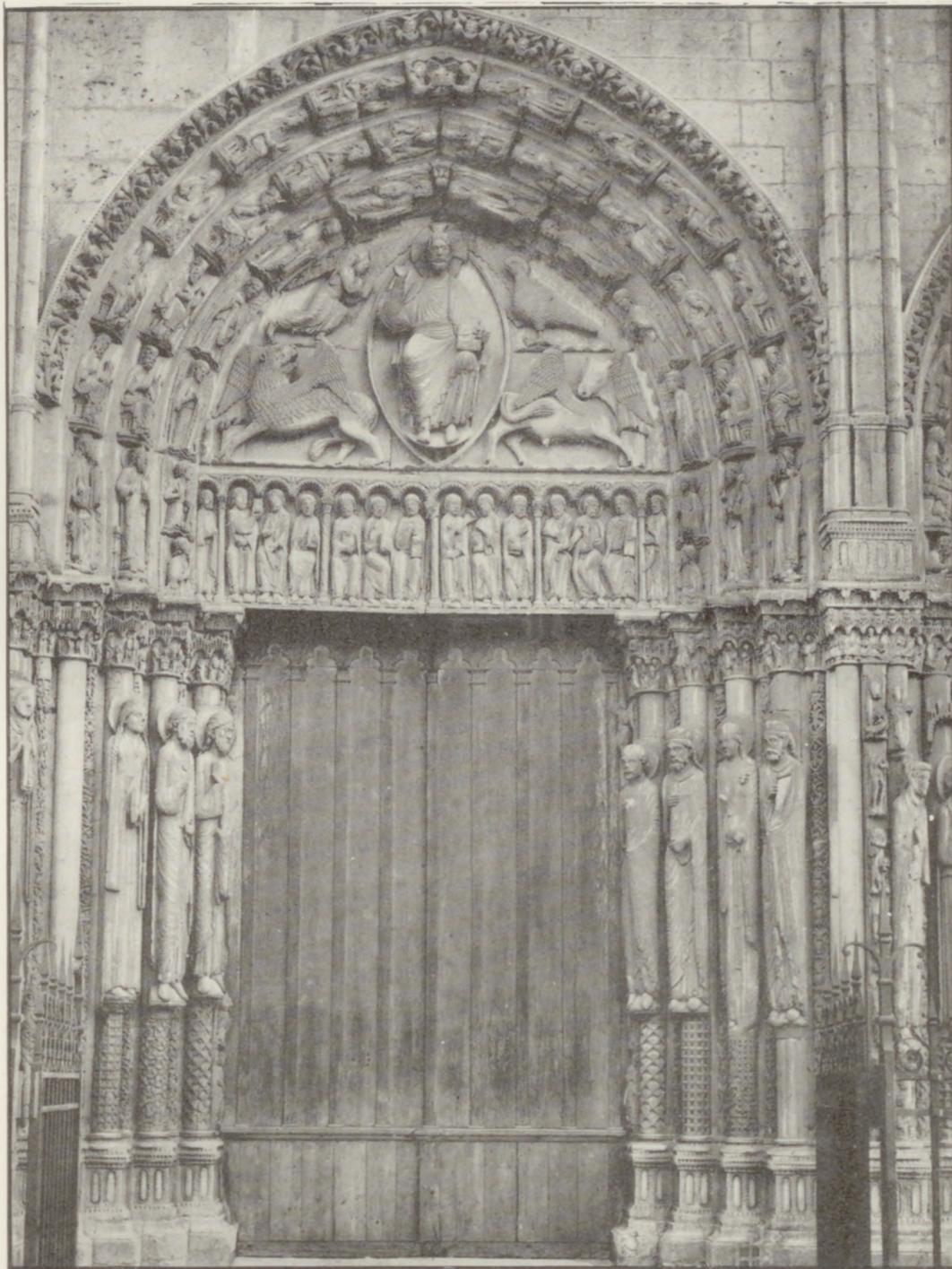
DÈS la fin de la première moitié du douzième siècle, de grandes nouveautés s'étaient produites dans le nord et, comme nous le disions plus haut, si l'on veut continuer de soutenir que l'école de l'Ile-de-France était cependant en retard sur ses rivales de Bourgogne ou du Languedoc ou du Sud-Ouest, il faut forcément admettre que les œuvres maîtresses de celles-ci et surtout des deux premières, doivent prendre place dès le premier quart de ce même siècle.

Le fait est, en tout cas, que les premiers monuments vraiment appréciables de la sculpture dans l'Ile-de-France sont des œuvres décisives et qui nécessitent logiquement de longues préparations, que ces préparations aient existé dans la région même et soient actuellement perdues ou que, selon l'opinion universellement admise, il

faulle les demander aux autres centres plus tôt éveillés.

Le premier de ces monuments-types doit-il être cherché à Saint-Denys, à peu près d'ailleurs comme on recherche un palimpseste sous des écritures parasites?... Il faut bien avouer que, malgré tous nos essais d'explication, le silence de Suger sur la part propre des sculpteurs de pierre dans la décoration de sa façade (alors qu'il décrit si complaisamment le travail de ses fondeurs de bronze et, autre part, de ses orfèvres, de ses émailleurs, de ses peintres verriers) reste troublant; je crois qu'il faut, pour une grande partie, en rendre responsable cette sorte de tradition d'obscurité qui englobait le travail des tailleurs de pierre (même quand ces pierres taillées étaient des statues ou des bas-reliefs figurés) dans la même ombre que le travail de la construction. Si le hasard d'une anecdote racontée par Suger ne nous permettait de l'induire, nous ne saurions pas non plus comment était voûté le collatéral qu'il bâtit autour du chœur.

Cependant, l'analogie n'est pas complète car, de la sculpture exécutée sous les ordres de Suger, c'est avant tout un thème iconographique, un ensemble de représentations qui conduisent l'esprit suivant ses propres expressions : « *de materialibus ad immaterialia* », comment se fait-il qu'il ne nous en rende pas confident comme de ses belles



Phot. Houvet.

Planche XXVIII.

CATHÉDRALE DE CHARTRES.
CHRIST DE LA VISION APOCALYPTIQUE. — FIGURES
DE L'ANCIEN TESTAMENT.
Portail central de la façade occidentale.

inventions traduites par les orfèvres et les peintres verriers?... Il est, cependant, aussi difficile d'admettre que ce même Suger qui faisait orner « le triple portail » de sa basilique de merveilleux vantaux de bronze, qui dérogeait (lui-même nous en instruit) pour un des trois tympan « à un usage récent » en y plaçant une mosaïque au lieu d'un bas-relief (c'est donc que les deux autres se conformaient à l'usage), ait pu laisser les pieds-droits, les voussures de ces portes nus ou seulement épannelés, alors qu'il dépensait à profusion pour des travaux accessoires.

D'ailleurs, M. Mâle l'a justement souligné, Suger, qui ne nous parle pas plus explicitement du *Jugement dernier* du tympan central que de tout le reste de la sculpture, en sous-entend l'existence lorsqu'il reproduit l'inscription qu'il avait fait graver au linteau :

*Suscipe vota tui, judex districte, Sugeri
Inter oves proprias fac me clementer haberi*¹.

Ce qui reste des sculptures de Saint-Denys martelées, décapitées à la Révolution et restaurées (pire infortune) à une époque où le sens de l'art du moyen âge s'était complètement perdu², jouit auprès

¹ Reçois, juge sévère, les vœux de ton Suger ; donne-moi, par ta clémence, une place avec tes brebis.

² On connaît ce mot d'un des restaurateurs, cité par Didron : « Je fais bien laid, n'est-ce pas, eh bien, je n'arrive pas encore à faire aussi laid que les sculpteurs du moyen âge. »

des archéologues de la plus détestable réputation, en grande partie méritée. Il faut, j'en ai renouvelé tout récemment l'expérience, un véritable courage pour aborder cette œuvre dans les conditions où elle se présente, littéralement déshonorée par des rapiécages inqualifiables et aussi, il faut le reconnaître et cela est pour beaucoup dans l'aspect déplaisant même des morceaux intacts, par une abominable patine noirâtre faite de toutes les suies et les poussières d'une atmosphère de banlieue industrielle; en revanche, je ne sais si l'on rend assez justice à ce qui a totalement disparu, mais dont survit un reflet dans les dessins et les gravures exécutés pour Montfaucon : les statues-colonnes des trois portails.

Rien de plus inégal que le talent des dessinateurs de Montfaucon : les gravures consacrées à Chartres dans son grand ouvrage sont de véritables caricatures; or, il se trouve que, par une rare et, je crois, unique fortune, les dessins exécutés d'après les statues de Saint-Denys donnent non seulement l'impression de la fidélité, si on les met en regard d'originaux à peu près contemporains, mais encore celle d'une sorte de charme indéfinissable et subtil qui est le charme même des plus délicates figures de Chartres. Comme à Chartres, trait qui ne doit pas être inventé, quelques-unes de ces figures ont la prunelle creusée à la mode bourguignonne; d'autres montrent le croisement des jambes languedocien;

d'autre part, on a très justement signalé une influence lombarde dans le décor des chambranles des portes, en sorte que nous avôns une fois de plus l'impression de nous trouver ici au confluent de plusieurs courants d'art, ce qui concorde absolument avec ce que nous savons de la composition cosmopolite des ateliers recrutés par Suger, pour les autres techniques.

Si le triple portail de la façade de Saint-Denys n'est pas le premier de cette génération des portails dits « royaux » dont la caractéristique essentielle est la présence aux colonnes des pieds-droits de statues qui leur sont étroitement adhérentes, qui en épousent absolument la forme et dont beaucoup sont couronnées du diadème des rois de Juda, il est du moins permis de le considérer comme le véritable point de départ d'une forme dont les destinées allaient être aussi fécondes que le furent celles de la croisée d'ogives. Or, c'est également à Saint-Denys que nous voyons la croisée d'ogives, décidément sortie des tâtonnements du début, s'élever au rang d'un système architectural nouveau prêt à produire, logiquement, de conséquence en conséquence, tous les développements qui y étaient contenus en germe.

Peut-être, car nous ne raisonnons que sur les monuments connus de nous après tant de destructions et de reconstructions et nous les connaissons mal eux-mêmes, n'est-ce qu'une vue de l'esprit

qui nous fait ainsi rapporter les deux inventions maîtresses de l'art du moyen âge à l'abbaye que gouverna Suger, ce fils de paysan de l'Ile-de-France devenu ministre de deux rois, et l'abbé d'un des plus puissants monastères du temps, un abbé qui, justement, sur la question de l'art au service du culte, avait incarné la thèse opposée à celle de saint Bernard... Mais ces données sont dans un tel accord avec la suite des faits qu'elles nous sont devenues nécessaires, ne fût-ce que comme hypothèse ou comme symbole.

Les trois portes de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres furent, on le sait, exécutées entre 1140 et 1160, puis, au plus tard en 1194, démontées pierre à pierre et remontées en avant de leur premier emplacement, à l'alignement des tours qui flanquent cette même façade. Il est certain que ce transfert fut la cause ou l'occasion de plusieurs modifications et que la plupart des anomalies ou des inégalités que l'on remarque, notamment dans le style et dans l'agencement des grandes statues-colonnes, peuvent lui être attribuées. Sans quoi, l'on s'étonnerait peut-être d'y trouver moins de perfection et surtout d'unité qu'on ne croit pouvoir en supposer à Saint-Denis dans son état ancien d'après les dessins de Montfaucon (témoignage assez fragile, il est vrai). Malgré tout, un doute obsède l'esprit quant aux dates respectives des deux monuments, telles que les



Planche XXIX.

CATHÉDRALE DE CHARTRES.

VIEILLARDS DE L' APOCALYPSE. — BERGERS DE LA NATIVITÉ.

Deux détails du tympan de la porte sud à la façade occidentale.

établissent M. de Lasteyrie, et tout récemment, M. Aubert. Le tympan *du Jugement* de Saint-Denys, s'il est vraiment, comme je le crois, l'œuvre des sculpteurs de Suger (et donc antérieur à 1140) paraît en avance notable sur ceux de Chartres, par son ordonnance, du moins puisque nous ne pouvons plus, hélas ! juger de son style.

Quoi qu'il en soit de ces impressions, si difficiles à contrôler dans l'état des choses, c'est toujours à Chartres qu'il nous faudra venir chercher l'avant-printemps de la sculpture gothique, art encore un peu vert, mais d'une telle saveur et qui ne respire que promesses d'avenir ; c'est là que nous voyons cette sculpture en pleine montée de sève, se défaire peu à peu des outrances, des partis pris qui, dans l'âge précédent, étaient bien moins chez elle une marque d'audace que le moyen parfois puéril d'esquiver des difficultés auxquelles elle se sentait encore inégale ; elle commence à laisser tomber comme un vêtement d'enfance tant de conventions périmées, et ce qui en subsiste n'est que pour jalonner la route du progrès de demain.

En même temps que cette évolution d'ordre plastique, s'en manifeste une autre qui lui est parallèle, dans le domaine de l'expression morale ; pour la première fois, avec cette ampleur, se révèle aux tympanes et voussures de l'église du douzième siècle, l'esprit encyclopédique qui marquera d'une si forte empreinte, l'art du treizième : cet essai de

synthèse qui cherche à unir les données de la foi, celles de la science et celles de la nature; et ce n'est sans doute pas par une coïncidence fortuite que ces tendances trouvent leur expression d'abord à Chartres, centre incomparable de la culture médiévale.

Or, les idées ont rencontré ici des moyens d'expression déjà savants, mais où domine encore je ne sais quel caractère de fraîche nouveauté, de jeune allégresse qui fait à ce premier atelier de Chartres une physionomie entièrement originale et d'une inimitable séduction.

Cependant, certains esprits sont plus sensibles à ce qu'un tel art conserve encore d'arbitraire, et par exemple à la longueur excessive de la plupart des figures (Pl. XXVIII) plaquées contre les colonnes des pieds-droits; qu'il n'y ait là, d'ailleurs, qu'une préoccupation architectonique, c'est ce que démontre la comparaison avec les sculptures, de proportions tout à fait normales, qui meublent le tympan central et celui du nord. Chose curieuse! la disproportion reparait à celui du midi (Pl. XXIX et XXX), mais en sens inverse : là, ce sont des têtes plus grosses que ne comporterait le volume des corps, anomalie dont nous avons déjà rencontré l'énigme et tenté l'explication.

Je ne suis pas plus choquée, je l'avoue, par les gestes « concentriques » de ces figures des pieds-droits qui semblent craindre de s'écarter de l'axe

du corps, par la rigidité de la tête sur le plan du cou ni par le rabattement des pieds sur le socle, tous caractères archaïques, mais en si heureuse concordance avec la fonction que jouent ces colonnes animées¹; sans doute, la statue du moyen âge doit encore progressivement acquérir la vraisemblance du relief, la vivante flexion des membres, des modalités plus souples d'équilibre et d'expression; mais tant qu'elle ne s'est pas réellement assimilé ces diverses conquêtes, elle n'a rien à gagner à s'écarter des conventions architecturales; je n'en veux pour preuve que les lourdes et mornes figures d'Angers ou de Bourges, par exemple, étape nécessaire sans doute, mais qui ne constitue pas par elle-même un progrès esthétique.

C'est un jeu passionnant que de chercher à discerner, maintenant que les magnifiques photographies de M. Houvet le permettent, les diverses mains qui ont collaboré à l'exécution du grandiose programme de Chartres : *Vision apocalyptique*, au portail central avec le cortège des apôtres; *Ascension* au portail de gauche; *Majesté de Marie* et scènes de *l'Enfance* au portail de droite (les voussures de ces deux portails étant consacrées au

¹ J'avoue ne pas aimer beaucoup ni trouver très juste la comparaison de M. Hourticq (*Vie des images*) entre les statues de Chartres et des « pendus aux pieds ballants »; l'image, si pittoresque qu'elle soit, ne me paraît pas rendre justice à ce qu'il y a de volontaire dans ces conventions de style.

Calendrier et aux Arts libéraux); aux pieds-droits, dix-neuf figures de rois et de reines de Juda, prophètes, saintes femmes de la Bible et, au socle de ces figures, entre elles, aux chambranles des diverses portes, une profusion décorative ornementale et animée où l'on retrouve, par exemple, des figurines de quarante centimètres de haut qui croisent les jambes à la mode languedocienne; que l'on voudrait être admis une heure en pensée dans l'intimité de cet atelier chartrain de la façade occidentale!

Enfin, la série des chapiteaux de colonnes des divers portails, régnant au même niveau, constitue en réalité une sorte de frise qui narre, avec un certain désordre de mise en place, la vie de Jésus depuis la *Naissance de Marie* jusqu'à la *Mise au tombeau* et où les influences languedociennes sont prédominantes.

Il n'est pas douteux que le travail ait été réparti entre les diverses équipes de telle sorte que chacune se vit attribuer et des grandes figures, et des parties de tympan, de voussure ou de chapiteaux, ou de décor; en effet, il est tel caractère de style, telle manière de dessiner l'œil ou d'indiquer les cheveux et la barbe qui se retrouvent aux divers étages et dans des morceaux de destination et de proportion très différents; tout au plus peut-on penser que les deux figures, manifestement arriérées, du côté gauche de la porte nord, forment avec

une de celles de la porte droite un groupe isolé ainsi que les parties les plus « languedociennes » de la frise des chapiteaux, mais je ne suis pas sûre que les plus belles sculptures des voussures : *Vieillards de l'Apocalypse* (Pl. XXIX) ou *Arts libéraux* (Pl. XXX) n'aient pas leurs correspondantes dans certaines des statues des pieds-droits.

Une très grande diversité se manifeste en effet dans cet ensemble, en apparence marqué du sceau de la plus rigoureuse unité; on a vite fait de la découvrir par exemple dans l'ajustement des grandes figures sur leurs colonnes d'appui, dans l'inégalité de leurs proportions, dans l'absence ou la présence de dais au-dessus de leurs têtes, de socles ou de décor ornemental sous leurs pieds. Il est évident qu'il y a là quelques traces des remaniements qu'a subis l'ordonnance des portails. Mais les divergences intrinsèques de technique et d'inspiration sont autrement significatives.

Que le costume soit de pur style : robe et manteau sans caractère d'époque, ou qu'il vise à représenter plus ou moins exactement la mode du temps, surtout dans les statues de femmes : robe finement plissée, corselet modelant la taille comme s'il était fait d'un tissu de mailles attaché au col par un bijou, manches longues (certaines avec un tel excès qu'elles traîneraient à terre si elles n'étaient nouées sur elles-mêmes deux ou trois fois), le traitement des draperies n'y est pas identique. Les quelques

figures attardées dont nous parlions plus haut ¹ ont encore au niveau de la poitrine et des genoux les spirales de plis chères à l'école bourguignonne tandis que, dans la plupart des autres, c'est la verticalité des longs plis parallèles qui domine, évoquant irrésistiblement la comparaison avec les cannelures de la colonne corinthienne.

Mais les variantes sont encore bien plus sensibles dans le style des têtes; ceintes du diadème des rois et reines, ou bien coiffées de cette sorte de calotte à côtes renflées qui est probablement pour nos sculpteurs l'attribut obligé des personnages masculins de l'Ancien Testament, ou tout à fait dépourvues de coiffure, nimbées ou non, de grandes ou de petites dimensions, ces têtes se distinguent surtout par des caractères plus intimes; les yeux sont, ou très peu modelés et peu ouverts, ou fortement saillants ou bien encore comportent des indications très marquées de l'ourlet de la paupière et de sa commissure; parfois ils sont perforés de ce trou de trépan qui donne au regard une expression vive et comme malicieuse et lorsque l'on a fait des remarques analogues sur le faire des cheveux et des barbes, le modelé, les nuances de l'expression morale, il est facile de constater que toute cette gamme de caractères de style se retrouve d'un bout à l'autre de l'immense page.

¹ Et dont on retrouve l'auteur à Étampes.

On s'est souvent étonné et à bon droit du caractère individuel et réaliste des têtes des grandes statues de Chartres mais, là encore, il faut distinguer : cette accentuation du type n'est le fait que de quelques-unes de ces figures, et surtout de celles de femmes (Pl. XXXI) ; les autres préudent, au contraire, à la généralisation idéaliste qui sera le caractère du treizième siècle et ceci nous amène aux recherches d'identification tant de fois entreprises et vainement. Il ne s'agit pas ici de rois et reines de France, c'est trop évident, pas non plus uniquement de rois et reines de Juda, car un petit nombre seulement sont couronnés ; il y a des prophètes ou des patriarches et, si les pieds de tous sauf un¹ n'étaient *chaussés*, j'inclinerais bien à penser qu'il y a des apôtres (comme au Mans, à Saint-Bénigne de Dijon, à Notre-Dame de Paris, à Saint-Loup de Naud) et je croirais les reconnaître dans certaines figures vêtues de la robe et du manteau « de style », aux têtes moins caractérisées que celles des personnages de l'Ancien Testament... Y voyait-on aussi la reine de Saba et Salomon (dont la rencontre préfigure l'adoration des Mages) et qui ne manquent presque dans aucun des portails issus de Chartres² ?

Nous n'insisterons, devant, hélas ! faire court, ni

¹ Première à gauche du portail droit.

² Je ne puis donner ici les raisons qui m'inclineraient à les reconnaître dans deux figures à gauche du portail gauche.

sur *l'Ascension* avec le groupe d'un agencement si parfait des quatre anges annonçant aux apôtres le retour à la fin des temps du Sauveur qui vient de disparaître¹, ni sur le Christ de gloire du tympan central, bien que cette douce, sereine et idéale image soit une des plus belles que l'art ait créées du Fils de Dieu, fait homme, vraiment l'un d'entre nous... ni sur la Vierge de majesté, *Sedes sapientiæ*, ni sur ces Vieillards de la vision de saint Jean (Pl. XXIX) qui, debout au pied de l'archivolte, la harpe en main, sont les plus lyriques et royales images bibliques qu'on puisse concevoir.

Mais je voudrais m'arrêter un moment sur deux groupes de représentations; et, d'abord, les scènes pleines d'un charme ingénu de *l'Enfance de Jésus* à la porte de droite; j'avoue qu'un défaut de proportions qui saute aux yeux ne peut m'empêcher de goûter la fraîcheur toute nouvelle de ces sujets si connus et qui semblent ici être représentés pour la première fois : la longue Vierge couchée sous un cadre léger qui veut sans doute suggérer une coupe de maison, avec son air étonné et sa grâce naïve et, surtout, l'arrivée des bergers dans leur accoutrement rustique, des bergers dont les yeux visiblement expriment une attention dirigée *en*

¹ La disposition d'une sorte de nappe de nuages d'où émerge le corps du Christ se retrouve à Collonges dans le tympan récemment découvert; mais les nuages que les anges de Chartres *ne touchaient pas* sont devenus une draperie d'étoffe que les anges de Collonges tiennent à pleines mains...

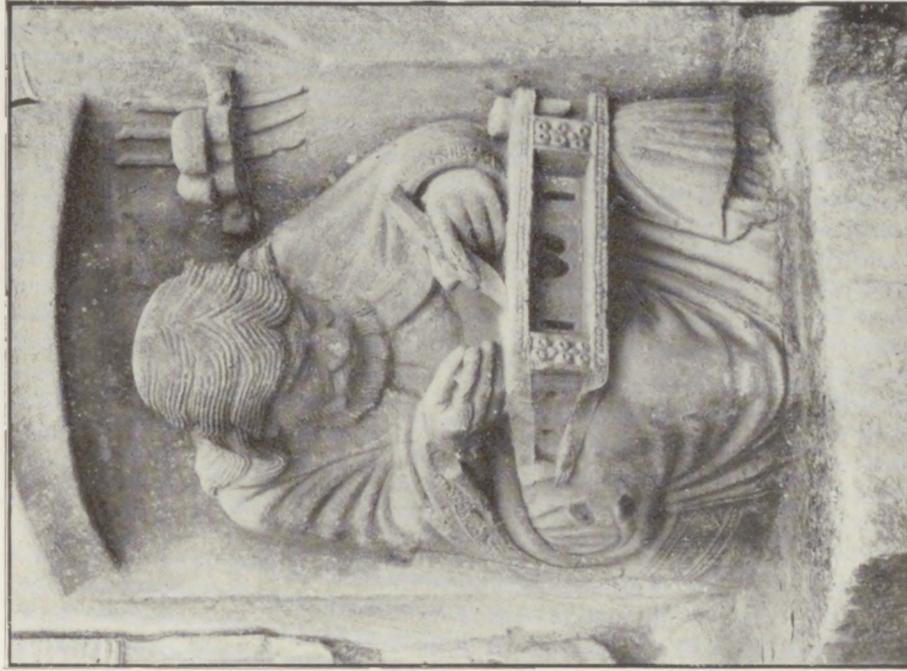
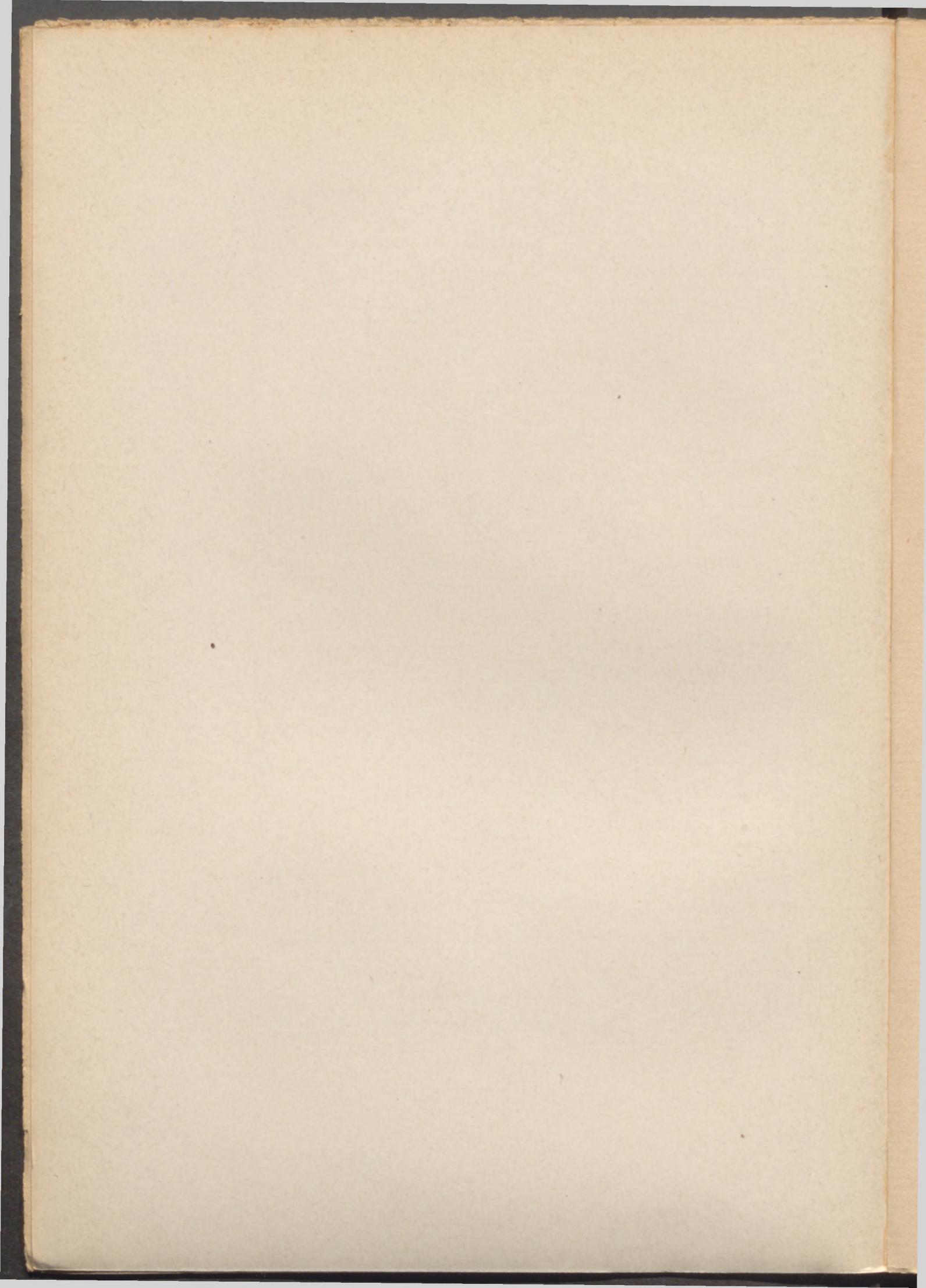


Planche XXX.

FAÇADE OCCIDENTALE DE CHARTRES.
L'A MUSIQUE. — ARISTOTE.
Détails de la porte sud.



haut; tous ces personnages ont aussi le regard aiguisé du coup de trépan qui creuse une ombre noire et certains autres caractères de modelé les rapprochent de celles de grandes figures de femmes dont les yeux sont traités de la même manière.

Et, enfin, il y a ces figures des *Arts libéraux*, tels que le moyen âge a conçu les diverses disciplines de l'esprit, chacune accompagnée du personnage historique qui est censé l'incarner : cela, c'est l'esprit même de Chartres; encore un défaut de proportion à accepter une fois pour toutes et non plus seulement cette fois des têtes trop longues pour les corps, mais des corps tout entiers trapus et massifs (Pl. XXX), comme si l'auteur avait voulu les tasser aux dimensions de la voussure sans rien sacrifier de leur valeur expressive; cela dit, quelle autorité, quelle maîtrise toute nouvelle dans l'art de plier la forme au dessein d'une pensée!

Quelle attention concentrée, qui domine toute leur attitude ramassée sur le pupitre, la plume ou le grattoir, dépensent tous ces savants! quelle conviction dans le geste de la *Rhétorique*, dans le regard de l'*Astronomie*, la tête levée vers le ciel! Quelle curieuse scène de genre que le groupe des deux marmots sous les pieds de la *Grammaire*, l'un demi-nu essayant de réveiller son camarade endormi en tirant consciencieusement sur ses boucles de cheveux, soigneusement enroulées et juxtaposées

bord à bord comme autant de macarons!. On voit dans toute la sculpture de cette archivoltte ces mêmes étonnantes aspirations à la vie débordant, bousculant pour ainsi dire, ce qui y subsiste encore de convention.

La façade occidentale de Chartres peut être considérée comme un aboutissement, elle est plus sûrement un point de départ; c'est une question de savoir si les mêmes tendances qui s'y manifestent vers l'apaisement, la généralisation des formes se seraient fait jour également aux confins de la Bourgogne comme à la Charité-sur-Loire, dans l'Ouest comme à Montmorillon, dans le Quercy comme à Cahors, en dehors de l'influence du Nord, ou si la Bourgogne et le Languedoc qui ont puissamment contribué à la formation de l'art de l'Ile-de-France ont ensuite reçu son influence par un choc en retour. Cette hypothèse paraît, dans beaucoup de cas, la plus vraisemblable.

En tout cas, la question ne se discute pas pour tant d'autres portails « royaux », dont beaucoup, hélas! ruinés ou disparus : pour Étampes, Notre-Dame de Paris, Saint-Germain-des-Prés, le Mans, Bourges, Angers, Saint-Loup-de-Naud, Corbeil, Saint-Ayoul de Provins, etc... et la série des portails bourguignons, plus beaux encore peut-être, mais plus radicalement détruits : Vermenton, Moutiers-Saint-Jean où l'école la plus féconde qui fût en France donnait son legs suprême en plaçant

d'abord aux pieds-droits, puis au trumeau de la porte principale la première image de la Vierge mère debout, son enfant dans les bras ¹. Le nombre de ces portails du type de Chartres fut si grand qu'on en retrouve encore fréquemment quelque'un de nouveau à signaler et que cette seconde moitié du douzième siècle paraît pouvoir être comparée au treizième pour la quantité sinon pour l'importance des monuments.

Si vaste que soit cependant l'aire de dispersion de cette école, elle a des limites bien définies : elle ne semble pas avoir dépassé sensiblement Paris au nord, Dijon à l'est ², Angers à l'ouest, Déols (Indre) (où il y eut peut-être une des filiales les plus authentiques de Chartres) au sud ; c'est bien l'école française pure avec son centre dans le domaine royal et son expansion limitée autour de ce centre.

Au point de ce travail où nous voici parvenus, nous ne pouvons songer à entrer dans l'analyse de tant d'œuvres qui apportent bien, chacune, quelque nuance nouvelle dans l'interprétation du thème commun, mais qui manifestent plus encore leur étroite dépendance d'un même prototype.

Il suffira, pour rendre sensible et ces ressem-

¹ C'est aussi en Bourgogne, à Avallon, que s'est probablement vue la première *Annonciation* figurée par deux statues de pieds-droits.

² Besançon semble appartenir aux premières années du treizième siècle ; il serait le témoignage d'une seconde vague d'influence qui devait atteindre jusqu'à Lausanne.

blances et ces variantes, de nous arrêter quelques instants sur deux monuments qui sont parmi les mieux conservés et les plus significatifs de cette série : Étampes et Saint-Loup-de-Naud.

De tous les portails parents de Chartres, celui de Notre-Dame d'Étampes est le plus étroitement voisin de son modèle, à moins que l'on ne pense, comme certains auteurs, qu'il l'a lui-même précédé. Ce qui reste, en tout cas incontestable, c'est que les trois figures les plus archaïques de la façade de Chartres ont leur réplique exacte au portail d'Étampes avec une draperie encore plus inorganique s'il est possible. Mais l'*Ascension* (ou *Glorification du Christ*) à Étampes marque un recul plus prononcé; elle est, dans son essence, inspirée du tympan de Saint-Sernin de Toulouse (Pl. XI) comportant la même file d'Apôtres debout et, très probablement, la tête levée¹ vers le groupe du Sauveur et des anges, également figurés debout et en pied. Les voussures montrent les Vieillards de la Vision apocalyptique en superposition régulière avec une monotonie que Chartres avait su éviter. Enfin, deux anges en adoration, genoux pliés, aux côtés externes de l'archivolte, rappellent eux aussi en une certaine mesure les figures d'apôtres qui accostaient le tympan de Saint-Sernin tandis qu'une série de chapiteaux figurés formant frise évoquent

¹ Toutes les têtes ont disparu, mais le tracé des arrachements semble confirmer cette hypothèse.



Photo Houvet.



Planche XXXI.

DEUX TÊTES DE FIGURES DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

une dernière fois le souvenir de Chartres. Tel est cet ensemble attachant et complexe qui pose plus d'un problème et fond, lui aussi en une originale synthèse, des éléments bourguignons et languedociens avec des caractères propres à l'art nouveau de l'Ile-de-France.

Assez différente est l'impression recueillie à Saint-Loup-de-Naud, impression, avant tout, de parfaite unité. On s'accorde à dater du troisième quart du douzième siècle ce charmant portail, fleur délicate de l'art de l'Ile-de-France, avec le parfum de terroir d'une œuvre rurale, de proportions modestes et un très particulier accent d'intimité. Non moins particulier est son plan iconographique qui associe, peut-être au même moment que Saint-Bénigne de Dijon ou un peu après, au Christ accompagné des symboles évangéliques et des Apôtres l'image de Marie assise au milieu du linteau, la figure de l'évêque titulaire au trumeau et, chose encore plus nouvelle, la légende de celui-ci dans les voussures.

Ajoutons que, grâce sans doute à son éloignement de tout grand centre, le portail de Saint-Loup nous est parvenu presque intact, privilège fort rare, on le sait. Ses statues ont moins de grâce, moins de mystérieuse noblesse que celles de Chartres, mais les proportions en sont beaucoup plus vraisemblables, le relief plus ressenti et leur note est celle d'une fine et humaine bonhomie; le

Saint Loup du trumeau, la première des statues d'évêques que nous ayons conservées, figure jeune et sereine, apporte dans l'iconographie une nuance toute nouvelle dont on verra le plus bel exemple un peu plus tard dans le *Saint Étienne* de Sens. Dès ce moment, qui est aussi celui du tombeau d'Autun, et l'on peut même dire dès les meilleures figures de Chartres, le modelé du visage, la construction de la face, le traitement des barbes et des cheveux se dégage de la convention romane (Pl. XXXI, 1). De tels exemples sont infiniment plus près de ce qui se fera dans la sculpture française jusque vers 1210 environ, infiniment plus près des têtes du portail nord du transept à Chartres que de celles de Vézelay, de Toulouse ou d'Angoulême. C'est entre 1140 et 1180 que la sculpture française a réalisé son progrès le plus décisif et le plus considérable.

Et, par un développement désormais logique et comme organique, par étapes successives dont les jalons les plus significatifs qui nous aient été conservés sont Notre-Dame de Paris, Sens, Laon, Saint-Yved-de-Braine¹... c'est l'acheminement sûr et rapide vers la forme nouvelle de la sculpture qui sera la forme dite gothique, celle des cathédrales du treizième siècle.

Ce qui ne veut pas dire que, pendant tout le

¹ L'analyse sommaire de ces œuvres forme l'introduction de notre livre sur *les Sculpteurs français du treizième siècle*.

cours du douzième siècle et même le début du treizième parfois, on ne fit encore, dans des coins plus éloignés du centre d'influence, de la sculpture à la mode romane; il est probable que nous serions fort surpris si quelque hasard providentiel nous fixait définitivement sur la date réelle de tel ou tel tympan ou relief d'apparence très archaïque appartenant à quelque église perdue dans une région de montagne.



CHAPITRE VII

Influences subies ou exercées.

NOUS avons jusqu'ici présenté le tableau de la sculpture française à l'époque romane comme celui d'un monde fermé, enclos dans des limites territoriales qui sont à peu de chose près celles même de la France d'aujourd'hui. Une telle attitude que nous imposait, d'ailleurs, l'exiguïté de notre cadre, serait-elle défendable à un point de vue plus général? Non, certes, si on voulait l'entendre comme la négation de tout échange d'influences avec les écoles voisines (celles du Midi : Italie, Espagne, étant surtout en cause). Oui, peut-être, si l'on entend seulement que la sculpture française du douzième siècle forme un tout autonome qui serait sensiblement le même, à l'exclusion de tout apport étranger.

Je sais bien qu'il faut se garder de juger ces questions de nationalité avec nos yeux d'au-



Phot. Archives photographiques.

Planche XXXII.

PORTAIL DE SAINT-LOUP-DE-NAUD (SEINE-ET-MARNE).

jourd'hui; je sais, qu'à l'époque féodale, les frontières de pays n'étaient pas beaucoup plus fixées et déterminantes que celles même des provinces et que, par exemple, un obstacle naturel aussi considérable que l'est une chaîne de montagnes n'a pas empêché la Catalogne, espagnole ou française, de former à cette époque une seule entité politique. C'est un savant français, le premier, qui a formulé cette énonciation devenue presque un lieu commun de l'archéologie d'aujourd'hui : « En art, au douzième siècle, il n'y a pas de Pyrénées. » Il y en avait encore moins auparavant puisque M. Puig y Cadafalch nous fait connaître un premier art architectural roman commun aux provinces septentrionales de l'Espagne et de l'Italie ainsi qu'aux provinces méridionales et orientales de la France.

Mais il n'en va pas de même à l'époque qui nous occupe et les faits de pénétration dans un sens ou dans l'autre sont loin d'être aussi massifs.

S'il y a d'incontestables ressemblances entre certaines formes de la sculpture au nord ou au sud de la frontière pyrénéenne comme entre la sculpture lombarde et la sculpture provençale, n'y a-t-il pas eu cependant des influences déterminantes et de quel côté ont-elles été les plus fréquentes ?

Jusqu'à plus ample informé, il ne paraît pas qu'il y ait de raison valable de renverser dans l'ensemble la présomption née du mouvement général des

influences politiques, littéraires, religieuses qui, au douzième siècle, s'exerce beaucoup plutôt de France en Italie ou en Espagne que dans le sens contraire.

Il n'est, en tout cas, pas douteux que, dès avant le milieu du douzième siècle, la sculpture française, sous la forme qu'elle a prise à Chartres, commence d'exercer au dehors cette sorte de magistère bien-faisant, cette discipline des formes et des conceptions qui caractérisera son action à l'époque gothique. Des œuvres comme les portails de Rochester et d'Ely en Angleterre, comme la porte Mantille à Tournai, comme celle de Sanguésa en Navarre ne peuvent être, dans chacun de ces pays, des faits de génération spontanée et il est naturel de chercher leur origine dans celui où cette formule nouvelle se manifeste avec le plus d'autorité et de précocité. Sur ces questions que je ne puis, ici, traiter au point de ce travail où je suis arrivée, et débordant déjà les limites qui m'étaient assignées, on me permettra de renvoyer aux travaux de MM. Mâle et Deschamps, cités dans ma bibliographie. Je ne crois pas que, du côté adverse, on ait encore définitivement renversé leurs positions.

Mais il y a des cas plus complexes et je voudrais en évoquer ici très rapidement deux choisis parmi les plus typiques, simplement afin de montrer comment les questions se posent.

La façade de Saint-Gilles-du-Gard, dont nous

avons parlé plus haut, montre à ses portails latéraux deux tympanes dont le style a de grandes analogies avec l'œuvre d'Antelami, sculpteur lombard, auteur, notamment, des tympanes du baptistère de Parme.

C'est la même manière, évidemment inspirée de l'art de l'Île-de-France, mais avec quelque chose de métallique qui, dans la pierre, fait penser à l'imitation du bronze et notre maître André Michel se demandait déjà si, dans le cas où l'on prouverait que ces portails latéraux de Saint-Gilles sont postérieurs à 1178 (date où se manifeste l'activité d'Antelami), il ne faudrait pas y reconnaître l'intervention d'un atelier lombard.

Et cela, d'autant plus que l'on voit à Saint-Gilles, comme à Saint-Trophime d'Arles, de ces colonnes reposant sur des lions, thème italien par excellence qui s'est propagé en France de façon sporadique, en Provence, mais aussi à Embrun dans les Alpes, à Pompierre dans les Vosges et jusqu'à Dinan en Bretagne.

Notons, cependant que, si l'influence d'Antelami s'était manifestée à Saint-Gilles, elle n'aurait fait qu'y ramener, par un détour, le style du nord de la France, car c'est un historien italien, M. A. Venturi, qui explique la correction, la pureté, la clarté d'Antelami par une « initiation presque complète » à l'art français tel qu'il se pratiquait de 1170 à 1190.

On voit combien délicats se montrent de tels

problèmes et de quelle importance primordiale dans le débat pourrait être l'établissement de la date exacte de Saint-Gilles.

Il en est à peu près de même pour les rapports de Saint-Jacques de Compostelle avec Saint-Sernin de Toulouse (un des faits les plus caractéristiques qui soient à l'appui de l'influence des pèlerinages); d'étonnantes ressemblances se manifestent entre deux statues de saint Jacques placées à la façade de ces deux églises comme entre deux figures de femmes (Pl. V, 1) portant dans leurs bras, l'une un bélier, l'autre un lion (qui, de Saint-Sernin, ont passé au Musée des Augustins) et des figures analogues que l'on reconnaît à Saint-Jacques, séparées et dispersées parmi l'inexprimable désordre de la façade méridionale. Tant qu'on n'aura pas prouvé que l'œuvre toulousaine fut plus tardive que celle de Galice, il sera loisible de croire avec M. Mâle, avec E. Bertaux et M. P. Deschamps que l'inspiration de ces bizarres et énigmatiques figures est venue de France. Toutefois, je le signalais plus haut, le type de ce visage de femmes est si particulier, qui se rencontre également dans les étranges reliefs placés sous les pieds des apôtres de la façade et dans quelques chapiteaux du Musée, que l'hésitation me paraît ici permise. Mais là encore, la question de date serait capitale et n'est pas résolue.

Est-elle résolue davantage en ce qui concerne

les chapiteaux et piliers du cloître de San-Domingo de Silos? Pour ces reliefs, la date proposée (fin du onzième siècle) surprendrait peut-être moins que pour nos chapiteaux de Cluny, mais elle nous induirait tout de même à réviser certains jugements, soit sur l'art espagnol, soit sur l'art français.

Quoi qu'il en soit et alors même que quelques-uns des faits allégués en faveur de la thèse des influences étrangères sur la sculpture romane française se révéleraient certains, ils ne pourraient prévaloir contre le nombre beaucoup plus grand des faits en sens contraire qui nous montrent, dès cette époque, l'influence de la sculpture française préluant aux conquêtes du siècle suivant.

Cependant, je ne crois pas que l'on puisse désormais écrire, comme on le faisait il y a quelque temps, que « la sculpture n'a pas été réinventée deux fois dans l'Europe du moyen âge » ; je pense, au contraire que, sous l'influence de causes analogues, le génie des peuples méditerranéens, France, Italie, Espagne, a commencé de renouer à peu près au même moment la chaîne interrompue de la tradition plastique. Comme la croisée d'ogives, il est possible que la sculpture romane, à ses débuts, ait eu plusieurs patries d'origine. Il nous suffit qu'il y en ait une qui, après avoir donné au monde Moissac, Vézelay, Saint-Gilles, Angoulême

et cent autres œuvres puissantes ou délicates, ait poursuivi d'étape en étape, sans un moment d'arrêt et par sa seule vertu créatrice, le cours des destinées qui devaient la conduire aux sommets de Paris, d'Amiens, de Chartres et de Reims.



BIBLIOGRAPHIE

Le peu de place dont nous disposons ne nous permet pas d'établir pour ce volume une bibliographie aussi complète que nous l'avions fait pour *les Sculpteurs français du treizième siècle*. On pourra, d'ailleurs, se reporter à ce volume pour tout ce qui concerne les généralités, les sources historiques, les musées, etc.

La collection infiniment précieuse des photographies du service des Monuments historiques n'a cessé de s'accroître ainsi que le fonds plus récemment constitué des Archives photographiques d'art et d'histoire, l'exploitation des deux ensembles étant assurée par ce dernier organisme, 1, rue de Valois ; la consultation des épreuves, classées par départements, se fait le plus commodément à la Bibliothèque du Musée de Sculpture comparée, au Trocadéro.

Le plus important recueil de documents reste jusqu'à présent celui de MM. Vitry et Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904. Une publication, actuellement en cours chez Morancé : *l'Art français à l'époque romane (Architecture et Sculpture)*, par M. Marcel Aubert, dépasse tout ce qui a paru jusqu'ici pour la beauté des reproductions et le texte est de premier ordre. On trouvera un grand nombre de monuments de sculpture du douzième siècle reproduits dans les ouvrages plus aisément abordables ci-dessous cités d'A. Michel, R. de Lasteyrie,

E. Mâle, etc. Quant à la source inestimable que constitue le travail de M. R. K. Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, avec ses 1 527 planches, elle n'est malheureusement accessible jusqu'ici qu'aux lecteurs qui peuvent fréquenter la Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, 11, rue Berryer.

Enfin, nous citons ici par ordre alphabétique de noms d'auteurs les principaux ouvrages que nous avons utilisés, regrettant vivement de ne pouvoir les nommer tous.

La collection du *Bulletin monumental* et celle des *Congrès archéologiques* de France renferme de très nombreux travaux sur la sculpture du douzième siècle qui n'ont pu être tous cités ici. Les tables récemment publiées permettront d'y accéder aisément.

- A. ANGLÈS, *l'Abbaye de Moissac (Petites monographies des grands édifices de la France)*, Laurens, 8^o.
- M. AUBERT, *la Sculpture française du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, Van Oest, 1926. — *la Sculpture française (1140-1225)*. Paris, 1930, Éditions du Pégase (collection Panthéon).
- J. BALTRUSAITIS, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et Arménie*, Paris, Leroux, 1929 (*Études d'art et d'archéologie* publiées sous la direction d'H. Focillon).
- P. BEAUSSART, *l'Église bénédictine de la Charité-sur-Loire*, 1929.
- LOUIS BÉGULE, *Saint-Maurice de Vienne*, 1914. — *Antiquités et richesses d'art du département du Rhône*, 1925.
- E. BERTAUX, *la Sculpture en Espagne (Histoire de l'art)*, II, 211-290. — *La Sculpture en Italie*, *ibid.*, I², 670-708.
- BOUILLET et SERVIÈRES, *Liber miraculorum sanctæ Fidis*, 1897.
- LOUIS BRÉHIER, *l'Art chrétien*, 1918 (point de vue iconographique). — *Les Origines de la sculpture romane (Revue des Deux Mondes, 1912, IV, 870)*. — *Les Origines de l'art roman (Revue d'art, 1920, 129, 231)*. — *La Sculpture des*

- routes de pèlerinage* (*Revue d'art*, 1924, 127). — *L'Homme dans la sculpture romane*, Paris, librairie de France, s. d., 4^o. — *Les épisodes de la Passion dans la sculpture romane d'Auvergne* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1925, II, 48). — *L'École romane de sculpture auvergnate et le portail de Conques* (*Actes du Congrès de l'histoire de l'art*, 1924, II, 464). — *Questions d'art roman bourguignon* (*Rev. arch.* 1929, 311). — *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, 1930, 8^o.
- BRUTAIS, *Vieilles églises de la Gironde*, 1912.
- CLÉDAT, *le Monastère et la nécropole de Baouit*, le Caire, 1904-1906.
- K.-G. CONANT, *les Fouilles de Cluny*, *Bull. mon.*, 1928, 55. — *La chapelle Saint-Gabriel à Cluny*, *ibid.*, 1929, 109.
- DANGIBEAUD, *l'École de sculpture romane saintongeaise*, (*Bull. du Comité des travaux hist. et scient.*), 1910.
- P. DESCHAMPS, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane* (*Bull. mon.*, 1925, 14). — *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne*, *ibid.*, 1923, 305. — *Les débuts de la sc. rom. en Languedoc et Bourgogne* (*Rev. arch.*, 1924, 163). — *La sc. rom. en Bourgogne* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1922, II-61). — *L'Autel roman de Saint-Sernin de Toulouse et les sculptures du cloître de Moissac* (*Bull. arch.*, 1923, 239). — *La sculpture romane*, Paris, 1930, Éditions du Pégase (coll. *Panthéon*).
- C. ENLART, *les Monuments des croisés dans le royaume de Jérusalem*, 1925-1928.
- ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, 1907-1929.
- FITA et VINSON, *Codex de Saint-Jacques de Compostelle*, Paris, 1882.
- G. FLEURY, *les Portails imagés du douzième siècle*, Mamers, 1904.
- FOCILLON (Henri), *l'Emplacement de la sculpture romane* (*Cahiers de Belgique*, 1929). — *Apôtres et jongleurs* (*Revue de l'art*, 1929, 15).

- A. FOREL, *Voyage au pays des sculpteurs romans*, 1913, 1920.
 GILSON, *Histoire de la philosophie du moyen âge*, 1925.
 GUILHERMY (*Papiers de*), Bibliothèque nationale, nouvelles acquisitions françaises, 6121 (notes manuscrites relatives à Saint-Denys).
 Louis HOURTICQ, *la Vie des Images*, 1927, 4^o (point de vue de l'iconographie et de l'évolution des formes).
 Et. HOUVET, *Cathédrale de Chartres, le portail occidental* (album de planches).
 D. JALABERT, *la Sculpture romane*, Paris, Stock, s. d., in-12.
 R. P. DE JERPHANION, *le Rôle de l'Asie Mineure et de la Syrie dans la formation de l'iconographie chrétienne* (*Mélanges de l'Université de Beyrouth*, 1922, VIII, 5).
 R. JULIAN, *l'Art de la draperie dans la sc. rom. de Provence* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1928, 241).
 J. DE LAHONDÈS, *les Monuments de Toulouse*, 1920.
 J. LARAN, *Recherches sur les proportions dans la statuaire française du douzième siècle*, Paris, 1909 (extrait de la *Revue archéologique*).
 P. LASSERRE, *Abélard* (*Cahiers de la Quinzaine*).
 R. DE LASTEYRIE, *Études sur la sculpture française du moyen âge* (*Monuments Piot*, 1902). — *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, 1912, 569-678.
 LE BLANT, *les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1881, f^o. — *Étude sur les sarc. chrét. de la ville d'Arles*, 1878, 4^o.
 LECLERCQ (Dom), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* (passim.)
 E. MAILLARD, *les Sculptures de la façade de Saint-Pierre de Parthenay* (*Bull. Soc. des antiq. de l'Ouest*, 1926). — *La façade de l'église romane de Saint-Jouin-de-Marnes* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1924, I, 137). — *La question des sculptures de N.-D. de la Couldre, à Parthenay* (*Revue arch.*, 1925, 330). (L'auteur prépare un livre sur l'art roman en Poitou).
 E. MÂLE, *Architecture et sculpture en Lombardie à l'époque romane* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1918, 35). — *Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse* (*Rev. arch.*, 1892). — *L'art religieux du douzième siècle en France*, 1922.

- C. MARTIN, *l'Art roman en France*, 1910-1914, 3 vol., f^o.
- A. MICHEL, *la Sculpture romane (en France)*, dans : *Histoire de l'art*, I, 589-669 (avec une abondante bibliographie); *Formation et développement de la sculpture gothique (en France)*, *ibid.*, II, 126-140 (pour l'époque des portails royaux). — *Les sculptures de l'ancienne façade de N.-D. de la Couldre à Parthenay* (*Monuments Piot*, XXII, 1918).
- G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, 8^o (Bibliothèques des Écoles françaises d'Athènes et de Rome).
- V. MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'Histoire de l'architecture... onzième, douzième siècles*, 1911; *douzième, treizième siècles*, 1929 (ce dernier volume avec la collaboration de P. Deschamps).
- C. OURSEL, *le Rôle et la place de Cluny dans la renaissance de la sculpture en France...* (*Rev. arch.*, 1923, I, 255). — *L'art roman en Bourgogne*, Dijon, 1928. — *La miniature du douzième siècle à l'abbaye de Cîteaux*, Dijon, 1926.
- C. PORÉE, *l'Abbaye de Vézelay (Petites monographies...)*
- R. K. PORTER, *Romanesque sculpture in Spain*, 1928. *Lombard architecture*, 1917. — *La sculpture du dix-septième siècle en Bourgogne* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1920, 73). — *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, 10 vol. 8^o. — *Notes on the Fogg Museum*, juin 1922.
- D^r POUZET, *Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny* (*Rev. art chrét.*, 1912).
- Abbé J. ROCHIAS, *les Chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire* (*Bull. mon.*, 1909.)
- Jean-Malo RENAULT, *les Sculpteurs romans de Saint-Benoît-sur-Loire* (*Rev. de l'Art*, 1927, 209, 319).
- RUPIN, *l'Abbaye de Moissac*, 1897.
- SARRE, *Die Kunst der alten Persien*, Berlin, 1922.
- SERBAT, *les Églises disparues du nord de la France* (*Bull. mon.*, 1929, 365).
- STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*. Leipzig, 1901. — *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1918. — *Ursprung der christlichen Kunst*, Leipzig, 1920.

- SUGER (*Œuvres de*), publiées par Lecoy de la Marche dans *Recueil des historiens de la France*.
- V. TERRET (Abbé), *la Sculpture bourguignonne aux douzième et treizième siècles*, Autun, 1914-1925.
- F. THIOLLIER, *l'Art roman à Charlieu et en Brionnais*, Montbrison, 1892.
- F. et Noël THIOLLIER, *Art et archéologie dans le département de la Loire*, Saint-Étienne, 1898.
- F. THIOLLIER, *Vestiges de l'art roman en Lyonnais* (*Bull. arch.*, 1892). — *Les débris du tombeau de saint Lazare* (*Bull., mon.*, 1894, 445).
- N. THIOLLIER, *l'Architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*, 1900.
- VALLERY-RADOT, *la Sculpture française du douzième siècle et les influences irlandaises* (*Rev. de l'art*, 1924, I, 335).
- J. VIREY, *l'Abbaye de Cluny*, 1926, et *Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*, 1927 (*Petites monographies*).
- P. VITRY, *Un fragment du tombeau de saint Lazare d'Autun au Musée du Louvre* (*Monuments Piot*), XVI, 1923.
- VÖGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894.
-



RÉPERTOIRE
DES PRINCIPALES ŒUVRES DE LA SCULPTURE
DU DOUZIÈME SIÈCLE

De même que ce qui concerne la bibliographie, et pour les mêmes raisons, nous ne pourrions ici donner une énumération aussi complète que celle de notre volume sur les *Sculpteurs du treizième siècle*. L'extrême abondance de la sculpture du douzième rendrait, d'ailleurs, à peu près impossible un dépouillement complet et nous nous contenterons de nommer les monuments qu'il importe le plus de connaître pour se faire de cette forme d'art une idée suffisante¹.

ANGERS (Maine-et-Loire). — Cathédrale, portail royal. Le Ronceray, chapiteaux. Saint-Aubin (cloître aujourd'hui compris dans les constructions de la Préfecture) : portes avec archivolttes et tympan du début du douzième siècle.

¹ Les œuvres de la fin du douzième siècle, d'esprit déjà gothique, telles qu'à Senlis, sont répertoriées dans le volume : *Sculpteurs du treizième siècle*.

- ANGOULÊME (Charente). — **Cathédrale** : façade (début du douzième siècle), *Ascension* et *Jugement*.
- ANZY-LE-DUC (Saône-et-Loire). — **Église** : chapiteaux début du douzième siècle ; tympan de l'*Ascension*. Bâti-ments du **Prieuré**, tympan plus archaïque : *Adoration des Mages, Adam et Ève, Enfer*.
- ARGENTON-CHATEAU (Deux-Sèvres) : façade, sculptures aux archivolttes : *Vieillards, Vertus et Vices, Vierges*.
- ARLES (Bouches-du-Rhône), **Saint-Trophime** : portail, tympan de la *Vision apocalyptique*; *Apôtres* aux pieds-droits, frises du *Jugement dernier* et de l'*Enfance du Christ*. **Cloître** : piliers sculptés, chapiteaux.
- ARLES-SUR-TECH (Pyrénées-Orientales), bas-relief incrusté dans la façade : *Christ* entouré des *symboles évangéliques*.
- AULNAY-DE-SAINTONGE (Charente-Inférieure), façade : *Crucifixion de saint Pierre* et *Christ de Majesté* aux tympans ; aux archivolttes : *Vertus et Vices, Calendrier, Vierges sages et folles*, etc. Porte latérale S., et fenêtres, archivolttes sculptées.
- AUTRY-ISSARD (Allier), tympan de forme auvergnate : *Christ* dans une auréole portée par *Michel et Raphaël* (inscription) ; lampes de sanctuaire comme à Conques et Clermont.
- AUTUN, **Cathédrale**, portail central : subsiste seulement d'ancien le tympan du *Jugement* et des chapiteaux ; à l'intérieur, chapiteaux dont une partie sont des copies remplaçant les originaux conservés dans une salle haute. **Musée Rollin**, beaux fragments du tombeau de saint Lazare et autres. **Collection particulière** : *Ève couchée* provenant d'un tympan détruit.
- AVALLON, ne subsistent d'ancien dans la façade qu'un tympan horriblement mutilé et une statue de pieds-droits.
- AZAY-LE-RIDEAU (Indre-et-Loire), pignon de la façade : figures sous arcades (dixième ou onzième siècle).
- BAYEUX, **Cathédrale** : motifs incrustés dans les tympans d'arcades de la nef (caractère oriental) ; musée d'œuvre : deux chapiteaux à figures du onzième siècle.

- BEUCAIRE (Gard). — Frise de la *Passion*. Vierge de N.-D. des Pommiers (chez un particulier).
- BELLENAVES (Allier), *Christ de Majesté*, *Cène* (art bourguignon, milieu du douzième siècle).
- BERNAY, ancienne abbatale, série précieuse de chapiteaux du onzième siècle; un signé : *Me fecit Isembardus*.
- BLASIMONT (Gironde), archivolttes sculptées : *Vertus et Vices*.
- BOIS SAINTE-MARIE (Saône-et-Loire), petit tympan de la *Fuite en Égypte* (peut-être extrême fin douzième); chapiteaux.
- BORDEAUX, Sainte-Croix, façade très restaurée; archivolttes : *Vertus et Vices*, *Vieillards*, etc. Statues sous arcades, etc.
- BOURG-ARGENTAL (Loire), tympan de l'*Enfance du Christ*; statues aux pieds-droits : *Luxure*, *Charité* (?)...
- BOURGES (Cher), Cathédrale, deux portails de la seconde moitié du douzième siècle : *Christ de Majesté* et *Scènes de l'Enfance*, statues aux pieds-droits. Encastré dans le mur de la Préfecture, tympan provenant de **Saint-Ursin**, *Calendrier*, *Fables*. Au **Musée**, fragments divers dont le tympan de Saint-Pierre-le-Puellier (*Mort de Marie*, précoce comme iconographie).
- BRIOUDE (Haute-Loire), chapiteaux de style auvergnat.
- BRIVE (Corrèze), chapiteaux. Au **Musée**, chapiteaux et reliefs.
- CAHORS (Lot), tympan : *Ascension*, *Martyre de saint Étienne*.
- CARPENTRAS : à l'abside, frise de génies portant des guirlandes, de style antique.
- CHALONS-SUR-MARNE, Notre-Dame-en-Vaux : un portail royal a été détruit. Subsistent beaux chapiteaux et décors fin douzième siècle.
- CHADENAC (Charente-Inférieure), façade avec nombreuses sculptures où domine le décor animal; voussure des *Vierges sages et folles*.
- CHAMPAGNE (Ardèche), tympan : *Crucifiement* et *Cène*.
- CHARLIEU (Loire), dans le cloître, bas-relief très archaïque

- de *Daniel* et devant d'autel douzième siècle. Sous le porche, tympan peut-être fin onzième siècle (*Christ, Apôtres*); au porche même, portails abondamment décorés : *Ascension* au tympan de l'un, *Noces de Cana, Sacrifice antique, Transfiguration*, à l'autre.
- CHARTRES (Eure-et-Loir), Cathédrale : façade occidentale, portails de l'*Ascension*, de la *Vision apocalyptique*, de l'*Enfance de Jésus*; voussures : *anges, vieillards, arts libéraux, calendriers*; aux pieds-droits, dix-neuf figures; frise de la *Vie de Jésus* (1140-1160).
- CHÂTEAUDUN (Eure-et-Loir), La Madeleine, fragments subsistant dans la façade.
- CHÂTEAUNEUF (Charente), beau type du *Cavalier* des églises du Sud-Ouest.
- CHÂTEAU-CENSOIR (Yonne), chapiteaux.
- CHAUVIGNY (Vienne), *Saint-Pierre*, chapiteaux.
- CHIVY (Aisne), chapiteaux du onzième siècle (décor pur).
- CIVRAY (Vienne), façade abondamment décorée : *Vierges sages et folles, Vertus et Vices, Calendrier, Vieillards*, etc.
- CLERMONT (Puy-de-Dôme), *Notre-Dame*, chapiteaux; au portail sud, *Scènes de l'enfance, Isaïe, Annonciation, Baptême, Saint-Jean-Baptiste, Musée*, fragments et moulages.
- CLUNY (Saône-et-Loire), au *Musée*, chapiteaux et fragments provenant de l'abbatiale.
- COLLONGES (Corrèze), tympan de l'*Ascension*.
- CONDRIEU (Rhône), tympan : *Crucifiement, Cène*.
- CONQUES (Aveyron), chapiteaux de la nef et des tribunes, décor du portail sud du transept, tombeaux à enfeux, de la fin du onzième à l'extrême début du douzième siècle. Figures d'une *Annonciation*, de *saint Jean-Baptiste* et d'un *Prophète* au mur nord du transept et tympan du portail ouest (*Jugement dernier*), douzième siècle.
- CORBEIL, voir : Paris, Louvre.
- CRUAS (Ardèche), crypte : chapiteaux dixième ou onzième siècle.
- DAX (Landes), frise de la *Passion*.
- DÉOLS (Indre-et-Loire), fragments d'un portail nord du

- type de Chartres conservés au musée de Châteauroux.
- DIJON, SAINT-BÉNIGNE, crypte : chapiteaux fin dixième siècle. — Musée : deux tympan provenant de Saint-Bénigne (*Christ aux symboles* et *Cène*), l'un d'eux signé du nom de *Petrus*.
- DONZY (Nièvre), tympan : *Vierge mère entre un ange et saint Joseph?*
- ELNE (Pyrénées-Orientales), cloître, chapiteaux, du douzième au quatorzième siècle, tombeau de *Guill. Jorda* de 1186.
- ÉTAMPES (Seine-et-Oise), Notre-Dame, portail royal du type de Chartres, *Ascension* au tympan; *Vieillards* aux voussures; à l'intérieur, statues-colonnes de *saint Pierre* et *saint Paul* provenant du portail (têtes modernes). Clefs de voûte à figures, même style.
- FENIOUX (Charente-Inférieure), nombreuses sculptures d'archivolte.
- FLEURY-LA-MONTAGNE (Saône-et-Loire), tympan : scènes de *l'Enfance de Jésus*.
- FONTEVRAULT (Maine-et-Loire), chapiteaux de piliers formant frise : *Vie de Jésus*.
- FONTFROIDE (Aude), fragment conservé à l'Université de Montpellier : *Vierge mère, saint Joseph*.
- FOUSSAIS (Vendée), aux tympan, *Repas chez Simon, Noli me tangere, Descente de croix* signée d'Audebert de Saint-Jean-d'Angély.
- GERMIGNY-L'EXEMPT (Cher), tympan de *l'Enfance de Jésus*.
- ISSOIRE (Puy-de-Dôme), à l'abside, divers reliefs encastrés *Zodiaque, Abraham, Christ donnant la loi*; chœur et nef : chapiteaux, notamment série de la *Passion*.
- LA CELLE-BRUÈRE (Cher), à l'abside, reliefs encastrés : *Lutteurs* peut-être onzième siècle; chapiteaux.
- La CHARITÉ-SUR-LOIRE, motifs encastrés dans le mur du chœur : *Animaux décoratifs*; chapiteaux. Tympan des portails de la façade, l'un en place (base de la tour nord) : *Scènes de l'Enfance, Christ accueillant un moine présenté*

- par Marie; l'autre à l'intérieur : Mages, Présentation, Transfiguration.*
- LE LANDE-DE-CUBZAC (Gironde), tympan archaïque : *le Fils de l'homme, et les Églises* (d'après l'Apocalypse).
- LE MANS (Sarthe), Cathédrale, portail latéral sud du type royal ; voussures de *l'Enfance de Jésus*.
- LE PUY, Notre-Dame, portail sud du transept, tympan mutilé : *Cène*. — Saint-Michel d'Aiguilhe, chapiteaux, tympan à décor polylobé, *Adoration de l'Agneau*. — Musée, nombreux fragments et chapiteaux.
- L'ISLE-BOUCHARD (Indre-et-Loire), chapiteaux du chœur : *Enfance, Passion*.
- LYON, Saint-Martin-d'Ainay, chapiteaux et pilastres, quelques figures, fin du onzième siècle.
- MAGUELONNE (Hérault), linteau daté de 1178, *Christ de Majesté*, au tympan, *Prophètes* aux côtés de la porte.
- MAILLEZAIS (Vendée), voussures ornées ; dans le cadre d'une porte, figures superposées.
- MARSEILLE (Bouches-du-Rhône). Musée archéologique, relief funéraire de *saint Isarn*, onzième siècle.
- MAURIAC (Cantal), tympan de *l'Ascension*.
- MEAUX, Tête du douzième siècle, peut-être du tombeau d'Ogier.
- MEILLERS (Allier), linteau brisé de type auvergnat : *Christ et apôtres*.
- MELLE (Deux-Sèvres), Saint-Hilaire et Saint-Pierre, chapiteaux, décors de voussures.
- MOISSAC, cloître : piliers des *Apôtres* (avant 1100) ; chapiteaux (début du douzième siècle) ; portail, *Vision apocalyptique* au tympan ; *saint Pierre* et *Prophète* aux pieds-droits ; *Scènes de l'Enfance* et *Vices* aux avant-corps. Le portail lui-même vers 1120 ; les avant-corps peut-être un peu plus récents.
- MONTCEAUX-L'ÉTOILE (Saône-et-Loire), tympan : *Ascension* ou scène de *l'Apocalypse*.
- MONTMORILLON, Octogone, reliefs des *Vertus et des Vices*. — Maison-Dieu, frise de *l'Enfance de Jésus*.

- MOULINS, Musée, *Christ* provenant d'Ebreuil.
- MOUTIERS-SAINT-JEAN (Côte-d'Or). Portail royal disparu ; chapiteaux dispersés, quelques-uns au Fogg Museum, Harvard University (États-Unis) ; un récemment entré au Louvre.
- MOZAC (Puy-de-Dôme), linteau d'un ancien portail : *Vierge mère, Saints* ; chapiteaux décoratifs et un (déposé) de la *Résurrection*.
- NÉRIS (Allier), chapiteaux, onzième siècle.
- NEUILLY-EN-DONJON (Allier), tympan : *Mages, Adam et Ève, Repas chez Simon, Enfer et Paradis*.
- NEVERS, Musée de la porte de Croux : série de chapiteaux provenant de Saint-Sauveur et autres églises. Tympan du *Christ donnant les clefs* provenant de Saint-Sauveur.
- NÎMES, Cathédrale, frise dans la façade. Musée, fragments provenant de diverses églises.
- OLORON (Basses-Pyrénées), portail : tympan à décor polylobé : *Descente de Croix*.
- PARIS, Saint-Germain-des-Prés, restes d'un portail du type royal : *Cène* ; chapiteaux de la nef (onzième siècle) pour la plupart, copies et réfections ; neuf originaux déposés au musée de Cluny. — Musée du Louvre : le département de la sculpture du moyen âge s'est enrichi ces derniers temps de quelques très beaux morceaux romans de N.-D. de la Couldre de Parthenay ; de Coulombs (Eure-et-Loir) : colonnes en spirale et chapiteaux ; de Carrières-Saint-Denis : retable ; de Corbeil : statues provenant d'un portail, etc., etc. — Le Musée du Trocadéro (Musée de Sculpture comparée) est une incomparable galerie de moulages qui se complète chaque année.
- PARTHENAY (Deux-Sèvres), N.-D. de la Couldre, reste en place un portail à archivolté : *Vieillards, Vierges, Anges*. Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux, décor de façade.
- PERRECY-LES-FORGES (Saône-et-Loire), tympan : *Christ en gloire, Scènes de la Passion*.
- POITIERS, N.-D.-la-Grande, décor de façade, *Thème des Prophéties*. — Saint-Hilaire, Sainte-Radegonde, etc.,

- chapiteaux. — **Saint-Hilaire de la Celle**, tombeau de *saint Hilaire*. — Musée des Antiquaires de l'Ouest, nombreux et précieux fragments.
- PONT-LABBÉ** (Charente-Inférieure), voussures; *Vices et Vertus*; tympan de baies aveugles : *Crucifiement*.
- ROMANS** (Gard), figures de pieds-droits du style de Saint-Gilles.
- RUFFEC** (Charente), façade avec *Apôtres* du type d'Angoulême; *Ascension, Samson et Dalila* (ou *Mort du mauvais riche?*).
- SAINT-AIGNAN** (Cher), chapiteaux des onzième et douzième siècles.
- SAINT-AMAND-DE-BOIXE** (Charente), sculptures de tympan du type d'Angoulême.
- SAINT-AMOUR-BELLEVUE** (Saône-et-Loire), tympan, *Christ et Anges*.
- SAINT-ANDRÉ DE SORÈDE** (Pyrénées-Orientales), linteau, *Christ, Apôtres*.
- SAINT-AVENTIN** (Haute-Garonne), *Vierge de Majesté* sur un pilier et, au tympan, *Christ* avec *Symboles*.
- SAINT-BENOÎT-SUR-LOIRE** (Loiret), chapiteaux du porche (onzième siècle), de la nef (début douzième), du chœur (douzième siècle avancé).
- SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES** (Haute-Garonne), tympan, *Mages*. Cloître, figures adossées à un pilier.
- SAINT-DENYS** (Seine). Portails très restaurés (les statues des pieds-droits ont disparu); les tympan et voussures du centre et de droite ont conservé quelques morceaux anciens : *Jugement, Vie de saint Denys, Vieillards de l'Apocalypse*. Aux chambranles des portes, *Calendrier, Vierges sages et folles*.
- SAINT-GENIS-DES-FONTAINES** (Pyrénées-Orientales), linteau, *Christ, Apôtres*.
- SAINT-GILLES** (Gard), façade; tympan, portail central : refait au dix-septième siècle; tympan de gauche, *Scènes de l'Enfance*; tympan de droite, *Crucifiement*; frise : *Passion, de l'Entrée à Jérusalem à la Flagellation*; pieds-droits, *Apôtres*.

- SAINT-GUILHEM-DU-DÉSERT, autel dans l'église ; fragments au Musée de Montpellier : pilier à figures adossées.
- SAINT-JOUIN-DE-MARNES (Deux-Sèvres), *Jugement dernier* sur le pignon de la façade, *Annonciation*, etc.
- SAINT-JULIEN-DE-JONZY (Saône-et-Loire), tympan du Christ de Majesté, *Cène*.
- SAINT-JUNIEN (Haute-Vienne), tombeau de *saint Junien*.
- SAINT-LOUP-DE-NAUD, portail royal, au tympan, *Christ aux Symboles*, au linteau *Apôtres* et *Vierge Marie*; statue de *saint Loup* au trumeau.
- SAINT-MENOUX (Allier), chapiteaux des onzième et douzième siècles.
- SAINT-MICHEL-DE-CUXA (Pyrénées-Orientales), fragments au musée de Prades.
- SAINT-MICHEL-D'ENTRAIGUES (Charente-Inférieure), tympan, *Saint Michel terrassant le dragon*.
- SAINT-NECTAIRE, très belle série de chapiteaux auvergnats.
- SAINT-PARIZE-LE-CHÂTEL (Nièvre), chapiteaux peut-être onzième siècle.
- SAINT-PAUL-DE-VARAX (Ain) ; sculptures en forme de tympan : *Simon le Magicien*, *Ascension*, *saint Antoine, ermite et le faune*, etc.
- SAINT-PONS-DE-THOMIÈRES (Hérault), chapiteaux actuellement dispersés, quelques-uns au Fogg Museum, Harvard University. Les plus anciens peuvent être du onzième siècle. En place, double et très petit tympan : *Cène*, *Crucifiement*.
- SAINTE (Charente-Inférieure), Notre-Dame, décor de l'archivolte du portail. — Saint-Eutrope, crypte, chapiteaux du onzième siècle ; nef, chapiteaux du douzième.
- SAULIEU (Côte-d'Or), chapiteaux du type d'Autun.
- SELLES-SUR-CHER, abside : frises de la *Passion* (onzième siècle [?]) et de la *Vie de saint Eusèbe*.
- SEMUR-EN-BRIONNAIS (Saône-et-Loire), tympan. *Vie de saint Hilaire*.
- SOUILLAC (Lot), Fragments d'un portail

- SOUVIGNY (Allier), pilier du *Zodiaque*, autel, chapiteaux.
- THIL-CHÂTEL (Côte-d'Or), tympan signé de *Petrus Divoniensis*.
- THINES (Ardèche), statues-colonnes et frise de la *Passion* (style de Saint-Gilles).
- TOULOUSE, **Saint-Sernin**, porte Miégeville (sud), tympan, *Ascension* : au-dessus, *saint Jacques* et *saint Pierre*; chapiteaux de *l'Enfance*; porte des comtes, chapiteaux des *Péchés capitaux*. Tour du chœur : bas-reliefs du *Christ*, d'*Anges* et d'*Apôtres* (diversement datés, probablement fin du onzième siècle). Chapiteaux. Autel du onzième siècle. — **Musée**, nombreuses statues et chapiteaux provenant des cloîtres détruits.
- VALCABRÈRE (Haute-Garonne), *Christ en gloire*, les saints *Étienne*, *Juste*, *Pasteur*, *sainte Hélène*.
- VALENCE (Rhône), tympan de la *Multipliation des pains*.
- VERMENTON (Yonne), fragments d'un portail royal où figurait une *Vierge mère* debout aux pieds-droits.
- VÉZELAY (Yonne), très nombreux et beaux chapiteaux légendaires et symboliques; trois portails à l'ouest : tympan du centre, *Pentecôte* et figures d'*Apôtres* et de *saint Jean-Baptiste* au sommet des pieds-droits et du trumeau. Linteau et voussures : *Les nations évangélisées*, *Calendrier*, *Zodiaque*. Portails latéraux, scènes de *l'Enfance* et de la *Résurrection*.
- VIENNE (Isère), SAINT-ANDRÉ-LE-BAS, chapiteaux signés : Guillaume Martin, 1152. — **Saint-Maurice**, chapiteaux de la *Vie de Jésus*. — **Saint-Pierre**, statues d'*Apôtres* et relief de *saint Pierre* assis.
- VIZILLE (Isère), linteau de la *Cène*.
-



INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont ceux des sujets. On n'a pas répété dans cet INDEX les noms de lieux qui figurent déjà dans l'ordre alphabétique au RÉPERTOIRE DES ŒUVRES mais qui n'ont pas fait l'objet d'une mention dans le texte. Il en est de même des noms de personnes qui figurent dans la BIBLIOGRAPHIE.

- Abaque, p. 63 (*fig.* p. 64, 65).
Abel et Caïn, p. 39, 167.
Abélard, p. 14.
Abraham, p. 108, 165, 209 et Pl. XIII. — (*Sacrifice d'*), p. 39.
Adam et Ève, p. 39, 125 et Pl. VI, 2, XXIV.
Afrique du Nord, p. 2.
Agneau mystique, p. 42, 92. — (*Adoration de l'*), p. 90 et Pl. II.
Aigles, p. 66, 67, 80, 167 et Pl. XXVII.
Alleluia, p. 160.
Allemagne, p. 56.
Amiens, p. 132.
Ane qui vielle, p. 83.
Angers, p. 179, 186, 187.
Anges, p. 45, 79, 94, 105, 123, 139, 156, 160, 163, 170, 184 et Pl. IV, V, VI, VIII, XI, XII, XIII, XVI, XVII, XXI, XXIV.
Angoulême, p. 99, 156, **158-160** (Pl. VIII, IX), 190, 191.
Angoumois p. 151.
Animal (faune), p. **80-83**, 156.
Annonce aux bergers, p. 157.
Annonciation, p. 28, 38, 107, 145, 148, 187, 213.
Anselme (Saint), p. 14.
Antelami, p. 195.
Antique (influence), p. **32-33**, **63-66**, 80, 146, 162, 165, 167.
Antoine (Saint), p. 213.
Anzy-le-Duc, p. 82, 85, 117, 124, 125, 126.
Apiculteurs, p. 82.
Apocalypse, p. 40, 46, 85, 118, 154 et Pl. II.
Apocalyptique (Vision), p. 36,

- 38, 105-106, 179, 188 et Pl. XII, XXVIII.
- Apôtres*, p. 95, III, 121, 134, 164, 165, 168, 183, 188; et prophètes, 45; — (dispersion ou prédication des), p. 132, 159; et Pl. IX. — (Actes des), p. 131.
- Appareil (loi de l'), p. 24.
- Arabe (art), p. 2, 102, 158.
- Arcades (figures sous), p. 5, 156.
- Archaisme, p. 67, 95, 102, 146, 159, 191 et Pl. II.
- Archivolte, p. 43, 91-93 (fig. p. 87).
- Argenton-Château, p. 155 et Pl. VII.
- Aristote*, Pl. XXX, 2.
- Arles, p. 162-166, 195 et Pl. XXVI.
- Arménie, p. 2, 7, 91.
- Arrestation* (de J.-C.), p. 73 et Pl. XXVII.
- Arts libéraux*, p. 35, 43, 75, 180, 181, 185 et Pl. XXX.
- Ascension*, p. 28, 36, 38, III, 123, 145, 159, 179, 184, 188, 206, 207, 208, 210, 212, 213 et Pl. VI, 1, VIII, XI.
- Asie Mineure, p. 2.
- Assomption (de Marie)*, p. 156.
- Astronomie, p. 185.
- Aubert (M.), p. 149, 169, 177.
- Audebert de Saint-Jean-d'Angély, p. 157.
- Aulnay-de-Saintonge, p. 46, 47, 155, 157.
- Autry-Issard, p. 151.
- Autun, p. 21, 22, 26, 27, 28, 33, 37, 48, 78-79, 126, 133, 137-140; 143, 190 et Pl. IV, XXI; 143 (tombeau de Lazare).
- Autunois, p. 141.
- Auvergne, p. 19, 33, 51, 54, 70, 71, 80, 92, 115, 144-152.
- Avallon, p. 139, 142, 187.
- Avila, p. 136.
- Azay-le-Rideau, p. 5.
- Babylonz*, p. 46.
- Baltrusaitis (J.), p. 84.
- Bamberg, p. 45, 132.
- Baouit, p. 142.
- Baptême de J.-C.*, p. 40, 145.
- Barbare (art), p. 13, 62.
- Basilic*, p. 77, 82.
- Bayeux, p. 68, 71.
- Beaulieu, p. 36, 37, 89, 97, 109, 115-118, 133, 145 et Pl. XVI.
- Bédier, p. 18.
- Bellenaves, p. 126, 127.
- Bergers* (à la Nativité), p. 184 et Pl. XXIX.
- Bernard (Saint), p. 13, 14, 36, 78, 176.
- Brenard, chancelier de Chartres, p. 45.
- Bertaux (E.), p. 196.
- Besançon, p. 187.
- Bestiaires*, p. 77, 82.
- Bien (Lutte du) et du Mal*, p. 43, 48.
- Bordeaux, p. 71.
- Bourbonnais, p. 140, 141.
- Bourg-Argental, p. 92.
- Bourges, p. 186.
- Bourgogne, p. 32, 38, 51, 54, 63, 81, 89, 91, 123-144, 155, 179, 186.
- Braisne (Saint-Yved de), p. 190.
- Bréhier, p. 53, 149.
- Brionnais, p. 20, 90, 141.
- Brioude, p. 147.
- Briques estampées, p. 4.

- Brive, p. 147.
 Brunus, sculpteur, p. 168.
Bustes, p. 66.
 Byzantine (iconographie), p. 35.
 Byzantin (art), p. 2, 31, 90, 102, 158.
- Cadre (influence du), p. 24.
 Cahors, p. 115, 121-123, 186.
Calendrier, p. 35, 82, 92, 180, 207, 213 et Pl. XIX.
Calvaire, p. 169.
 Carennac, p. 115, 120-121 et Pl. XVII.
 Caryatides, p. 119 et Pl. XVI.
 Catalogne, p. 193.
Cavalier, p. 2, 154.
 Celtiques (croix), p. 2.
Cène, p. 36, 72, 127, 169, 207, 209, 211, 213 et Pl. XVII.
Centaure, p. 80, 167.
 Centre-Ouest, p. 92.
Cerf, p. 167.
 Chadenac, p. 42.
Chaîne des Damnés, p. 165 et Pl. XXVI.
 Chalivy-Milon, p. 85.
 Châlons (N.-D. de), p. 97.
Chameau, p. 83.
 Champagne, p. 127, 140.
Chanson de Roland, p. 19, 144.
 Chapiteaux, 5, 43, 60-84 (*fig.*, p. 64-65), 102, 127-130, 136-137, 145, 146-147 et Pl. I, III, IV, XV, XX, XXII, XXIV.
 Charentes, p. 92.
 Charlemagne, p. 3.
 Charlieu, p. 88, 108, 124, 142.
 Charolais, p. 141.
 Chartres, p. 8, 9, 27; 45 (*vitraux*); 59, 69, 92, 97, 143, 145, 162, 164, 174, 176-187, 188, 190, 194 et Pl. XXVIII à XXXI.
Chasse, p. 82 et Pl. XX.
 Chauvigny (Saint-Michel de), p. 46.
Chérubins, p. 95 et Pl. V.
Cheval, p. 83.
Chimère, p. 82.
Christ de Majesté, p. 36, 38, 67, 90, 95, 133, 157, 164, 207, 210 et Pl. XII, XVI, XVII, XVIII, XXVI, XXVIII.
 Cîteaux, p. 10; 22, 118 et bandeau de la p. 1 (manuscrits).
 Civray, p. 155, 156.
 Classicisme, p. 8, 80.
 Classique (Antiquité), voir : Antique.
 Claveau, p. 93, 154 et *fig.* p. 87.
 Clermont, p. 70, 145, 148, 151 et Pl. XXIV, 1.
 Cloîtres, p. 71, 166.
 Cluny, p. 10, 14, 41, 69, 74-76, 92, 100, 127-130, 142 et Pl. IV.
 Collonges, p. 115, 184.
 Complexité de la sculpture romane, p. 23.
 Conant (Kenneth), p. 129.
 Condrieu, p. 127.
 Conques, p. 19, 33, 145, 147-152 et Pl. XXV.
Constantin, p. 154.
 Conventions de style, p. 27.
 Corbeil, p. 186.
 Corbeille (de chapiteau), p. 63 (et *fig.* p. 64, 65), 102.
 Corinthien (Chapiteau), p. 63 (et *fig.* p. 64-65), 75, 80, 103.
 Corme-Royal, p. 155.
 Costume réel, p. 181.
 Coulombs, p. 119.

- Courajod, p. 13.
Couronne (au Jugement dernier),
 p. 117; — *portées par des adorateurs*, 127.
 Croisade, p. 19.
Crucifixion, p. 127, 213.
Cuisine (*Intérieur de*), p. 83.
- Daniel aux lions*, p. 38, 165.
 Dates de la sc. rom., p. 54-59.
 Dax, p. 5, 40, 167.
David, p. 39.
 Dé (des chapiteaux), p. 63 (et fig. p. 64-65).
 Décor (dans la sculpture romane), p. 25, 28.
Démons, p. 45, 78, 151 et Pl. IV, XX, XXV.
 Déols, p. 187.
Déposition ou Descente de Croix, p. 73, 157.
 Deschamps (P.), p. 20, 27, 55, 88, 94, 125, 129, 137, 168, 194, 196.
 Didron, p. 173.
 Die, p. 42.
 Dijon (Saint-Bénigne de), p. 4, 8, 22, 40, 91, 92, 183, 187.
 Diversité de la sc. rom., p. 23, 50-54.
Dogues, p. 107 et Pl. XXVII.
Dompteur, p. 82, 83.
 Draperie auvergnate, p. 70; — languedocienne, p. 110, 130; — bourguignonne, p. 134-135.
Durand (*Abbé*), p. 96.
- Égypte, p. 2, 37.
 Elne, p. 115.
Élus, p. 139, 160, 165 et Pl. XXI.
 Ely, p. 194.
Enfance (*de J.-C.*), p. 36, 38, 40, 48, 136, 143, 179, 184, 207, 209, 210, 213 et Pl. XXIII.
Entrée à Jérusalem, p. 157, 169.
 Espagne, p. 56, 192, 193, 194, 197.
 Étampes, p. 182.
Éthiopien, p. 82.
Étienne (*Saint*), p. 123, 164, 190, 214.
Évangile, p. 76.
 Ève, p. 140.
 Expression dans la sculpture romane, p. 26, 28.
- Fables, p. 207.
Faune, p. 35.
Femme au bélier, p. 196; — *au lion*, 196 et Pl. V.
Festin d'Hérode, p. 72.
 Fleury-la-Montagne, p. 90, 124.
Fleuves du Paradis, p. 75.
 Flore, p. 128.
 Focillon (H.), p. 24, 104.
 Fogg Museum (Harvard University), p. 83.
 Fontevrault, p. 22.
 Forez, p. 147.
 Foussais, p. 157.
Foy (*Sainte*), p. 146, 147, 148.
 Frise, p. 5, 40, 99, 109, 156, 163, 165, 167, 168, 180 et Pl. XXVI, XXVII.
Fuite en Égypte, p. 107 et Pl. I, 4.
- Galice, p. 113, 196.
 Gallo-romaine (influence), p. 66; voir : Antique.
 Gascogne, p. 151.
Génies, p. 80, 147.
 Genre, p. 43, 82.
 Géorgie, p. 2.

- Geste de la Table ronde*, p. 19.
 Gilabertus, sculpteur, p. 22, 96.
 Gillet (Louis), p. 33.
 Gironde, p. 92.
 Gislebertus, sculpteur, p. 22.
Grammaire, p. 185.
Griffons, p. 78, 80 et Pl. XX, 4.
 Guibert de Nogent, p. 16.
 Guinamond, sculpteur, p. 21.
- Hatra, p. 91.
Hélène (Sainte), p. 214.
Hilaire (Saint), p. 212.
 Honorius d'Autun, p. 45.
 Hourticq, p. 27, 168, 179.
 Houvet, p. 179.
 Humbert, p. 61 et fig. p. 65.
- Iconographie, p. 34-49.
 Ile-de-France, p. 38, 51, 54, 58, 98, 144, 162, 171, 190, 195.
Imago mundi, p. 132.
 Inscriptions, p. 46-47 et fig. p. 65.
Instruments de la Passion, p. 138, 150.
 Irrévérence (de la sculpture romane), p. 42.
Isaïe, p. 145.
Isarn (Saint), p. 144.
 Isembardus, sculpteur, p. 207.
 Issoire, p. 41, 147.
 Italie, p. 56, 192, 197.
 Ivoires, p. 160.
- Jacques Saint*), p. 112 et Pl. XI.
Jean-Baptiste (Saint), p. 132, 145, 148.
Jésus (Vie de), p. 78, 180, 209, 214.
Job, Pl. III, p. 1.
Jonas, p. 39.
- Joseph (Saint)*, p. 209.
Judas, p. 122, 169.
Judith, p. 39.
Jugement dernier, p. 26, 36, 37, 38, 44, 48, 68, 116-118, 138, 150-152, 157, 159, 77 et Pl. XVI, XXI, XXV.
Juste (Saint), p. 214.
- La Chaise-Dieu, p. 21.
 La Charité, p. 133, 140, 143, 186 et Pl. XXIII.
 La Gra lière, p. 115.
 La Lande-de-Cubzac, p. 85 et Pl. II.
 Languedoc, p. 51, 54, 81, 89, 92, 100-123, 155, 186.
 Laon, p. 45, 190.
 Laran (Jean), p. 1, 52-53.
 La Sauve-Majeure, p. 68.
 Lasteyrie (de), p. 21, 94, 162, 166, 177.
 Lausanne, p. 187.
Lazare, 16, 21, 137, 143 et Pl. XIII.
 Le Blant, p. 31.
Légende dorée, p. 15, 40.
Légendes épiques, p. 18, 19, 107, 144.
 Le Mans, p. 92, 97, 183, 186.
 Le Puy, p. 42, 90 et Pl. II.
 Liège, p. 57.
 Ligne (valeur de la), p. 29.
 Limousin, p. 115, 147.
 Linteau, p. 9 et fig. p. 86; — brisé, p. 90, 145, 151 et Pl. XXV.
Lion, p. 67; lions à la base d'un portail, 164, 195 et Pl. XXVII.
Lionne allaitant, p. 167.
 L'Isle-Bouchard, p. 41.
Loi (Christ donnant la), p. 209.

- Lombarde (influence), p. 164, 175, 195.
Lutte, p. 82, 209.
Luxure, p. 26, 108, 207 et Pl. XIII.
 Lyonnais, p. 20, 140.
- Mâcon, p. 47.
Mages, p. 36, 38, 90, 107, 109, 125, 143, 145, 165, 183, 212 et Pl. VI, XXIII.
 Maillard (E.), p. 132.
Main divine, p. 92.
 Mâle (C.), p. 18, 117, 124, 131, 132, 173, 194, 196.
 Mandorle, p. 160 et Pl. VIII.
Manticore, p. 83.
 Manuscrits (influence des), p. 6, 66, 89, 106, 122, 132 (et fig. p. 1).
Marc-Aurèle, p. 154.
Marchands du temple (Expulsion des), p. 169.
 Marcigny, p. 85, 124.
Marie (la Vierge) en Majesté, p. 36, 149, 179, 184, 209, 211, 213; — (*Vie de*), voir : *Enfance de J.-C.*; — (*Mort de*), p. 207.
 Marseille, p. 144.
Martin (Saint), p. 78.
 Martin (le moine), p. 21.
Masques, p. 32, 80, 167.
 Mauriac, p. 145.
 Mavo, sculpteur, p. 22.
 Meaux, p. 144.
 Médailleurs où sont inscrits des bustes, p. 160 et Pl. VIII.
 Melle, p. 82.
Merveilles d'Ynde, p. 82, 132.
Métiers, p. 82.
Michel (Saint), p. 139, 213.
 Michel (A.), p. 4, 73, 162, 167, 195.
- Miracles Notre-Dame*, p. 120.
 Modillon, p. 153, 156.
 Moines sculpteurs, p. 21.
Mois (Occupations des), p. 43, 136 et Pl. XIX (voir : *Calendrier*).
 Moissac, p. 8, 19, 27, 28, 29, 36, 70, 81, 87, 89, 93, 95, 101-110, 115-116, 119, 120, 133, 145, et Pl. XII-XV, fig. p. 86.
Molosses, p. 42.
 Montceaux-l'Étoile, p. 29, 126 et Pl. VI, 1.
 Montfaucon, p. 98, 174, 176.
 Montmorillon, p. 186.
 Moutiers-Saint-Jean, p. 83, III, 186.
 Mouvement (le) dans la sculpture romane, p. 28-29.
 Mozac, p. 80, 147 et Pl. XXIV, 2.
Musique (la), Pl. XXX, 1.
 Musulman (art), p. 20; voir : Arabe (art).
- Nazareth, p. 20.
 Neuilly-en-Donjon, p. 85, 117, 124, 125 et Pl. VI, 2.
 Nevers, p. 22, 31, 82.
Noces de Cana, p. 208.
 « *Noli me tangere* », p. 157.
- Objets usuels*, p. 156.
 Oderanne, p. 32.
Ogier le Danois, p. 144.
 Oloron, p. 157.
 Oo (Haute-Garonne), p. 109.
Orants, p. 39, 90 et Pl. II.
 Orient (art de l'), p. 2, 7; — (influence de l'), p. 20, 30, 31, 66, 75, 104, 142, 167.
 Orléans, Pl. I, 3.

- Oulchy, Pl. I, 1.
Ours, p. 83.
 Oursel (C.), p. 118, 122.
- Palestine, p. 20.
 Paray-le-Monial, basilique, p. 142 ;
 Musée, p. 126, 127.
 Paris, Saint-Germain-des-Prés,
 p. 5, 67 (chapiteaux); 186. —
 Notre-Dame, 183, 186. — Musée
 de Cluny, 67. — Musée du
 Louvre, 83, 88, 97, 119, 157.
 Parme, p. 195.
 Parthenay, p. 155, 157.
Passion (de J.-C.), p. 40, 169,
 207, 210, 212, 214; — (*In-
 struments de la*), p. 37, 117,
 138, 150.
Pasteur (Saint), p. 214.
Paul (Saint), ermite, Pl. XX.
Pèlerinages, p. 18, 144, 147.
Péchés, voir : *Vertus et Vices* et
 p. 214.
Pèlerinages, p. 18, 144, 147.
Pentecôte, p. 36, 131 et Pl. XVIII.
 Pérignac, p. 156.
 Perrecy-les-Forges, p. 126, 127.
 Perse sassanide, p. 7
Pèsement des âmes, p. 138, 165.
 Petit-Palais, p. 158.
 Petrus, sculpteur, p. 22.
 Pieds-droits, p. 93-99 et fig.
 p. 86-87.
Pierre (Saint), p. 31, 112, 139, 214
 et Pl. XI et XIV; — (*Passion
 de*), 157 — et *Saint Paul*, 209.
 Pierre le Vénéral, p. 14.
 Plancher (dom), p. 111.
 Poitiers, p. 33, 42, 156, 158, 161,
 et Pl. X.
 Poitou, p. 92, 152, 153.
 Pompierre, p. 195.
- Populaire (inspiration), p. 15.
 Porter (R. K.), p. 56.
 Pose (sculpture après ou avant
 la), p. 55, 56.
 Pouzet (docteur), p. 75.
Présentation (de J.-C.), p. 28,
 107, 143 et Pl. XXIII.
Prophètes, p. 148, 180.
 Proportions (dans la sculpture
 romane), p. 27, 51, 138, 146,
 155, 178, 185, 189.
 Provence, p. 32, 33, 51, 92,
 161-170, 195.
 Provins, p. 186.
 Psautier d'Utrecht, p. 141.
 Pthni (Arménie), p. 91.
 Puig y Cadafalch, p. 193.
- Quercy, p. 115.
- Rachou, p. 74.
 Régional (caractère) de la sculp-
 ture romane, p. 50.
Reine de Saba, p. 183.
 Religieuse (valeur) de la sculp-
 ture romane, p. 48-49.
Repas chez Simon, p. 83, 125,
 157 et Pl. VI, 2.
Résurrection de J.-C., p. 40,
 68, 73, 136.
Résurrection des morts, p. 37, 38,
 138 et Pl. XXI.
Rhétorique, p. 185 et Pl. XXX.
Riche (Mauvais), p. 16, 107, 116,
 212 et Pl. VII, XIII.
 Rioux, p. 158.
 Rochester, p. 194.
Rois et reines de Juda, p. 180,
 183 et Pl. XXVIII, XXXI,
 XXXII.
 Romains, p. 168.
 Rouen, p. 9.

- Saint-Aignan, Pl. I, 2.
 Saint-André-de-Sorède, p. 5, 88.
 Saint-Benoît-sur-Loire, p. 41, 61
 (et fig., p. 65), 68, 117 et Pl. I, 4.
 Saint-Bertrand-de-Comminges,
 p. 115.
 Saint-Denys, p. 9, 17, 37, 40,
 58, 59, 89, 92, 97, 98, 117,
 118, 162, **172-176**, 177.
 Saint-Genis-des-Fontaines, p. 5,
 88, 89.
 Saint-Gilles, p. 8, 162, 163, 164,
166-170, 194, 195 et Pl. XXVII.
 Saint-Hilaire, p. 31.
 Saint-Jacques de Compostelle,
 p. 19, 57, 148, 151, 196.
 Saint-Jouin-de-Marnes, p. 99,
 142, 157.
 Saint-Julien-de-Jonzy, p. 142 et
 Pl. XVII.
 Saint-Loup-de-Naud, p. 183, 189,
 190 et Pl. XXXII.
 Saint-Nectaire, p. 147.
 Saint-Pierre-le-Moutier, p. 77.
 Saint-Savin, p. 142.
 Saintes, p. 117.
 Saintonge, p. 92, 152, 153.
 Saisons, p. 75.
 Salomon, p. 183.
 Samson, p. 39, 67; — et Dalila,
 165.
 Sanguésa, p. 39, 194.
 Sarcophages, p. 30, 31, 147.
 Saulieu, p. 139.
 Sauterelle, p. 78.
 Sculpteurs romans, p. 21.
 Selles-sur-Cher, p. 5, 40.
 Sens, p. 33, 190.
 Serbat, p. 59.
 Serpent (homme), p. 82.
 Signature, p. 22, 61 (et fig., p. 65),
 96, 138, 157, 168, 207.
 Silos (S. Domingo de), p. 197
Simon le Magicien, p. 112, 213
 et Pl. XI.
 Singe, p. 84.
 Sivène, p. 42, 82 et Pl. II.
 Souillac, p. 115, 119.
 Statues-colonnes, p. 97, 175,
 178 et Pl. XIV, XXVIII,
 XXXII.
 Statues-reliquaires, p. 53, 149.
 Suger, p. 12, **17**, 22, 44, 58, 98,
172-173, 175, 176.
Symboles évangéliques, p. 105, 160,
 164, 206 et Pl. VIII, XXVIII.
 Voir : *Apocalyptique (vision)*.
 Symbolisme, p. 38, **44**, 76, 125,
 161.
 Syrie, p. 20.
 Tailloir, p. 63 (et fig. p. 64-65),
 102.
Tentation de J.-C., p. 40, 79,
 119 et Pl. IV.
Testament (Ancien), p. 39, 76.
 — (*Nouveau*), p. 40; — (*Pa-
 rallélisme entre l'Ancien et le
 Nouveau*), p. **44**, 161.
Théophile, p. 120.
 Thil-Châtel, p. 22.
 Thines, p. 142, 168.
Tireur d'épines, p. 132.
 Tombeaux, p. 143, 144.
Tons de la musique, p. 75 et
 Pl. IV
 Toulouse, p. 19, 22. — Saint-
 Étienne, p. 71, **96**, 101, 113,
 138 et Pl. V. — Saint-Sernin,
 p. **71-74**, 81, **94**, **95**, 108, **111-
 113**, 188 et Pl. V, XI. — Dau-
 rade, p. 71, **72-73**, 113. Musée,
 p. 33, **71-74**, **82**, 96, 101, 109,
113, 138, 196 et Pl. III.

- Tours, p. 10.
Transfiguration, p. 143 208 et Pl. XXIII.
Trophime (Saint) p. 164 166.
 Trumeau, p. 93 et *fig.* p. 86, 87.
 Tympan, p. 2, **35-38**, 40, **84-93**, (*fig.* p. 86, 87), 153.
- Valence p. 31.
 Varennes-l'Arconce, p. 124.
 Venturi, p. 195.
 Vermenton, p. 186.
 Vérone, p. 144.
Vertus et Vices, p. 15, 35, 43, 75, 92, 150, 151, 156, 206, 207, 210.
 Vézelay, p. 8, 19, 36, 69; **76-78** (chapiteaux), 82, 87 (*fig.*), 89, 91, 97, **131-137**, 139, 190, 197 et Pl. XVIII-XX, XXII,
 Vezzolano, p. 57.
Vices, p. 15, 107, voir : *Vertus et Vices*.
 « *Vide, Thomas* », p. 73.
Vie rustique, p. 78, 83.
- Vieillards (de l'Apocalypse)*, p. 28 36, 92, 154, 181, 188, 206, 207 et Pl. XII, XXIX.
Vierge (la) Marie, debout, p. 38, 187; — assise, voir : *Marie, Mages* et Statues-reliquaires.
Vierges sages et Vierges folles, p. 44, 93, 113, 156, 206, 207 et Pl. VII.
Vignerons, p. 83.
Virginité de Marie, p. 45.
Visitation, p. 107.
Visite des Saintes femmes au tombeau, Pl. XXIV.
 Vöge, p. 162.
 Volute (de chapiteau), p. 62, 63 et *fig.* p. 64, 65.
 Voussoir, voir : *Claveau (fig. p. 87)*.
 Voussures, p. 43, 163, voir : *Archivolte* et *fig. p. 87*.
 Vouvant, p. 157.
 Ydes, p. 109, 115, 145.
Zodiaque, p. 136, 209, voir : *Calendrier* et Pl. XIX.

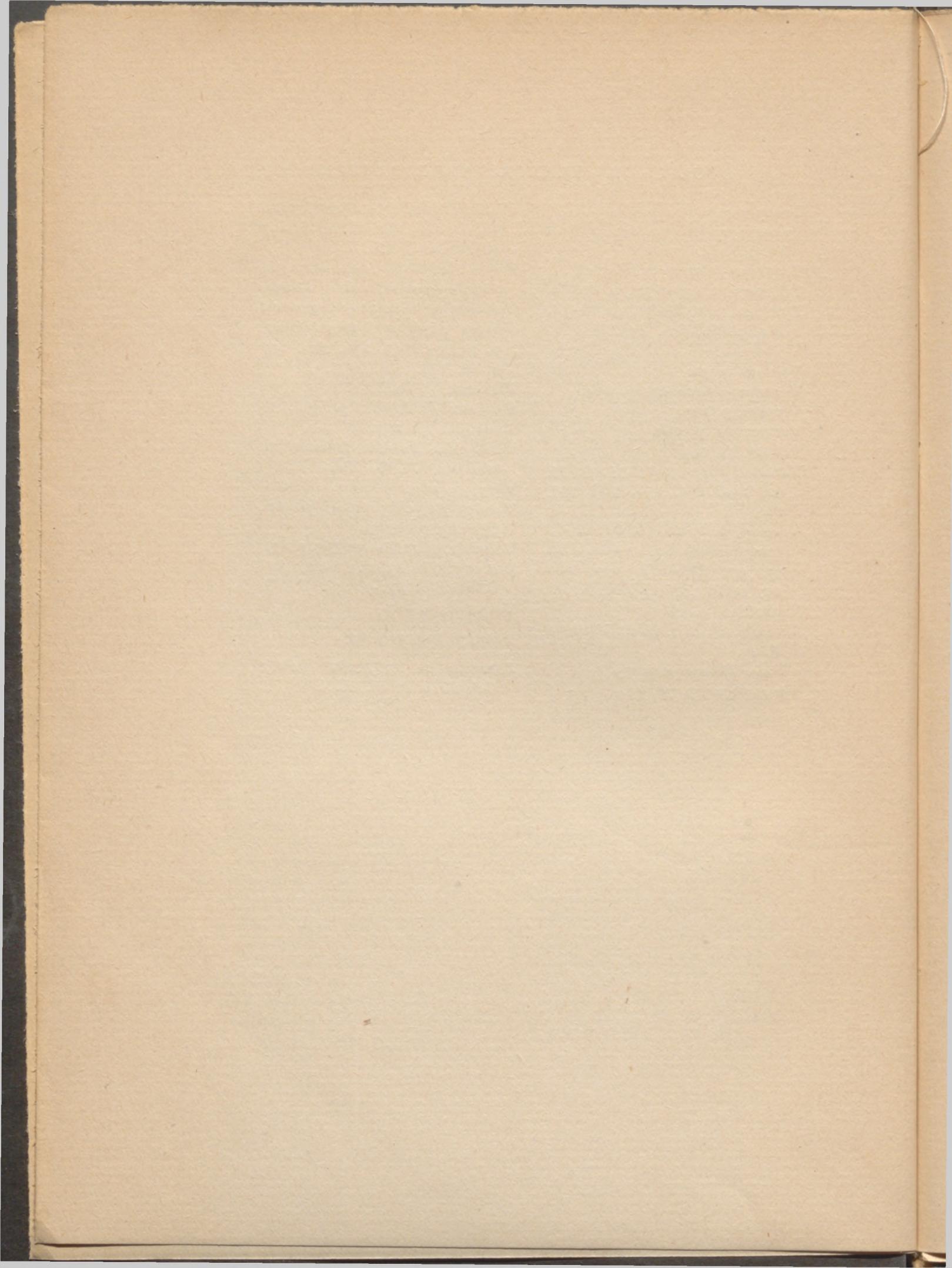




TABLE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHES HORS TEXTE

	Pages.
I. — Chapiteaux du onzième siècle. — Oulchy (Aisne). Saint-Aignan (Loir-et-Cher). Église Saint-Aignan d'Orléans. Porche de Saint-Benoît-sur-Loire.....	9
II. — Deux tympan de caractère archaïque. — La Lande-de-Cubzac. Saint-Michel de l'Aiguille, au Puy.....	17
III. — Deux chapiteaux du Musée de Toulouse. — Histoire de Job. — Chapiteau de pilastre.....	25
IV. — Deux chapiteaux bourguignons. — Cathédrale d'Autun : Tentation de Jésus-Christ. — Abbaye de Cluny : Le troisième ton de la Musique....	33
V. — Types de figures en pied. — Musée de Toulouse : Deux figures d'un zodiaque provenant de Saint-Sernin. — Mur du chœur de Saint-Sernin de Toulouse : Chérubin. — Musée de Toulouse : Saint Pierre et saint Paul, provenant du cloître de Saint-Étienne	41
VI. — Deux tympan bourguignons. — Neuilly-en-Donjon (Allier) : Adoration des Mages, Adam et Ève. Repas chez Simon. — Montceaux-l'Étoile : Ascension ou Glorification du Christ.	45
VII. — Argenton-Château (Deux-Sèvres). — Type de portail saintongeais à voussures multiples.....	57

VIII. — Cathédrale d'Angoulême. — Façade (partie supérieure).....	69
IX. — Cathédrale d'Angoulême. — Tympan d'arcade aveugle : Apôtres courant à l'évangélisation du monde.....	73
X. — Cathédrale de Poitiers. — Façade : glorification du Christ. Accomplissement des prophéties....	77
XI. — Toulouse, Saint-Sernin. — Portail Sud, (porte Miégeville).....	81
XII. — Abbaye de Moissac. — Tympan : Vision de l'Apocalypse.....	89
XIII. — Portail de Moissac. — Détail de l'avant-corps, à gauche : le Mauvais riche. Les Vices.....	93
XIV. — Figures de pieds-droits. — Portail de Moissac : Saint Pierre. — Portail ouest de la cathédrale de Chartres : Patriarche.....	97
XV. — Deux chapiteaux du cloître de Moissac.....	105
XVI. — Portail de Beaulieu (Corrèze) : Jugement dernier.....	109
XVII. — Deux tympan. — Tympan de Carennac (Lot) : Second avènement de Jésus-Christ. — Tympan de Saint-Julien de Jonzy : Cène du Christ....	113
XVIII. — Abbaye de Vézelay. — Portail du narthex : la Pentecôte.....	121
XIX. — Abbaye de Vézelay. — Détail du tympan : les Gentils. — Calendrier.....	125
XX. — Quatre chapiteaux de la nef de l'abbaye de Vézelay : La chasse de Saint-Eustache. Le Moulin. Funérailles de saint Paul, ermite. Sujet inexpliqué.....	129
XXI. — Cathédrale d'Autun. — Détail du tympan : les Ressuscités.....	137
XXII. — Abbaye de Vézelay. — Chapiteau de la nef : sujet inexpliqué.....	141
XXIII. — Abbaye de la Charité-sur-Loire. — Tympan : Adoration des Mages. Présentation. Transfiguration.....	144
XXIV. — Chapiteau de Notre-Dame du Port, à Clermont : Adam et Ève. — Chapiteau de Mozac : Saintes femmes au tombeau.....	153
XXV. — Abbaye de Conques (Aveyron). — Tympan : Jugement dernier.....	157

LES SCULPTEURS FRANÇAIS DU XII^e SIÈCLE 227

XXVI. — Saint-Trophime d'Arles. — Façade : Christ de l'Apocalypse. Jugement. Apôtres.....	161
XXVII. — Saint-Gilles (Gard). — Détail de la façade.....	169
XXVIII. — Cathédrale de Chartres. — Portail central de la façade occidentale : Christ de la vision apocalyptique. Figures de l'Ancien Testament....	173
XXIX. — Façade occidentale de Chartres. — Détails de la porte sud : Vieillards de l'Apocalypse, Bergers de la Nativité.....	177
XXX. — Façade occidentale de Chartres. — Détails de la porte sud. <i>Les arts libéraux</i>	185
XXXI. — Deux têtes de figures de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.	189
XXXII. — Portail de Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne).	193

FIGURES DANS LE TEXTE

Dessins de M. WAGON

Encadrement de page (manuscrit de Cîteaux) en bandeau....	1
Chapiteau corinthien romain.....	64
Chapiteau roman de Saint-Benoît-sur-Loire.....	65
Schema de portail (Moissac).....	86
Schema de portail (Vézelay).....	87



TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
CHAPITRE PREMIER. — La question des origines.....	I
CHAPITRE II. — Caractères généraux de la sculpture du douzième siècle. — Le milieu. — Les artistes, l'esprit, la technique. — Les influences. — L'iconographie.....	9
CHAPITRE III. — Les écoles régionales. — La question des dates.....	50
CHAPITRE IV. — Les conquêtes de la sculpture romane. — I. Les chapiteaux. — II. Le tympan. — III. Les figures des pieds-droits.....	60
CHAPITRE V. — Les écoles régionales. — I. L'école du Languedoc. — II. L'école de Bourgogne. — III. L'école d'Auvergne. — IV. L'école de l'Ouest. — V. L'école provençale.	100
CHAPITRE VI. — L'école de l'Île-de-France et le groupe des portails royaux.....	171
CHAPITRE VII. — Influences subies ou exercées.....	192
BIBLIOGRAPHIE.....	199
RÉPERTOIRE ALPHABÉTIQUE DES PRINCIPALES ŒUVRES DE LA SCULPTURE DU DOUZIÈME SIÈCLE.....	205
INDEX ALPHABÉTIQUE.....	215
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	225

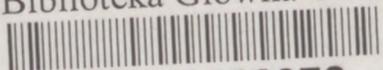
PARIS
TYPOGRAPHIE PLON

8, rue Garancière

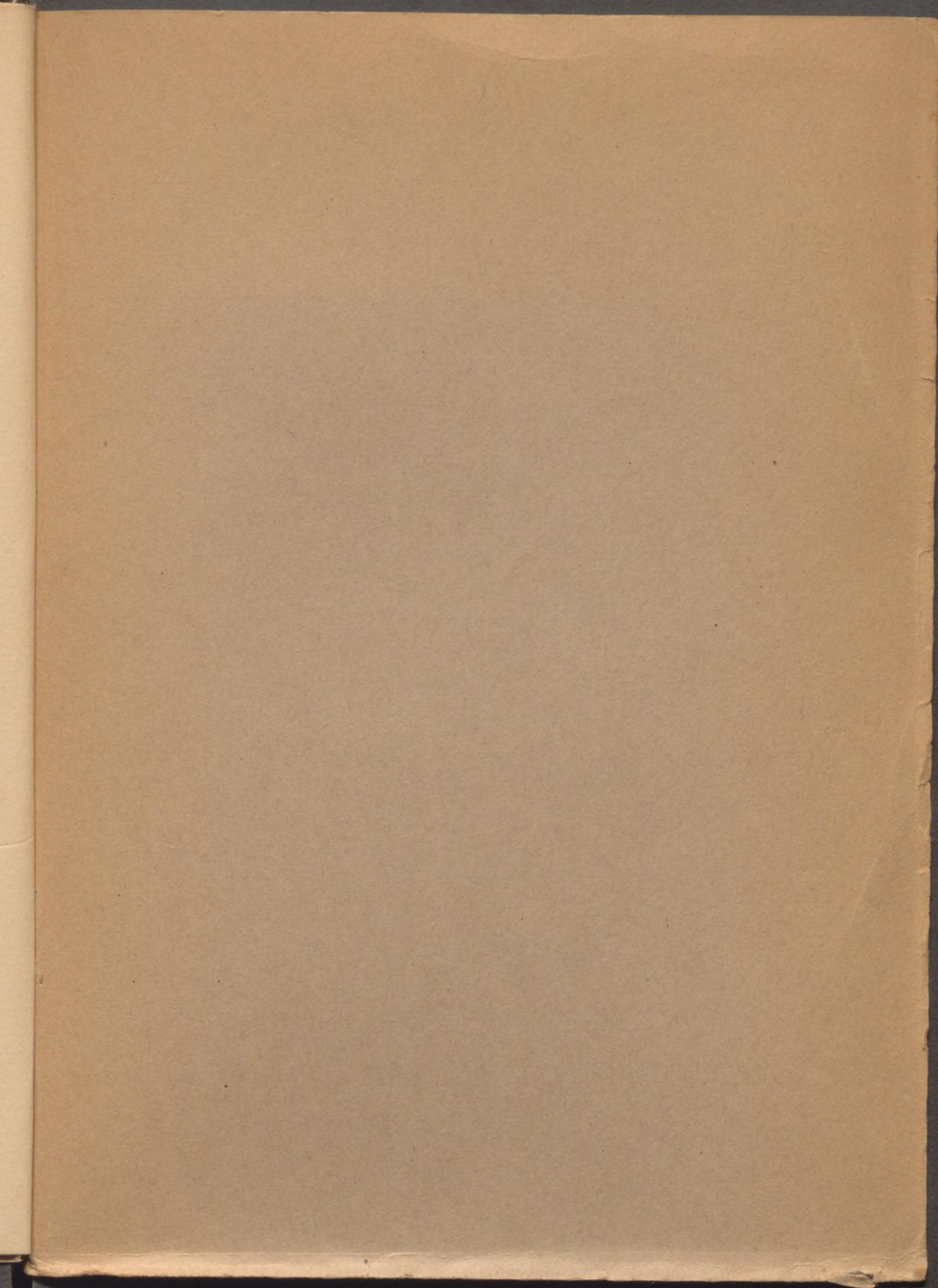
1931

50, -

Biblioteka Główna UMK



300045488972



VIII. — Cathédrale d'Angoulême. — Façade (partie supérieure).....	69
IX. — Cathédrale d'Angoulême. — Tympan d'arcade aveugle : Apôtres courant à l'évangélisation du monde.....	73
X. — Cathédrale de Poitiers. — Façade : glorification du Christ. Accomplissement des prophéties....	77
XI. — Toulouse, Saint-Sernin. — Portail Sud, (porte Miégeville).....	81
XII. — Abbaye de Moissac. — Tympan : Vision de l'Apocalypse.....	89
XIII. — Portail de Moissac. — Détail de l'avant-corps, à gauche : le Mauvais riche. Les Vices.....	93
XIV. — Figures de pieds-droits. — Portail de Moissac : Saint Pierre. — Portail ouest de la cathédrale de Chartres : Patriarche.....	97
XV. — Deux chapiteaux du cloître de Moissac.....	105
XVI. — Portail de Beaulieu (Corrèze) : Jugement dernier.....	109
XVII. — Deux tympan. — Tympan de Carennac (Lot) : Second avènement de Jésus-Christ. — Tympan de Saint-Julien de Jonzy : Cène du Christ....	113
XVIII. — Abbaye de Vézelay. — Portail du narthex : la Pentecôte.....	121
XIX. — Abbaye de Vézelay. — Détail du tympan : les Gentils. — Calendrier.....	125
XX. — Quatre chapiteaux de la nef de l'abbaye de Vézelay : La chasse de Saint-Eustache. Le Moulin. Funérailles de saint Paul, ermite. Sujet inexplicé.....	129
XXI. — Cathédrale d'Autun. — Détail du tympan : les Ressuscités.....	137
XXII. — Abbaye de Vézelay. — Chapiteau de la nef : sujet inexplicé.....	141
XXIII. — Abbaye de la Charité-sur-Loire. — Tympan : Adoration des Mages. Présentation. Transfiguration.....	144
XXIV. — Chapiteau de Notre-Dame du Port, à Clermont : Adam et Ève. — Chapiteau de Mozac : Saintes femmes au tombeau.....	153
XXV. — Abbaye de Conques (Aveyron). — Tympan : Jugement dernier.....	157

XXVI. — Saint-Trophime d'Arles. — Façade : Christ de l'Apocalypse. Jugement. Apôtres.....	161
XXVII. — Saint-Gilles (Gard). — Détail de la façade.....	169
XXVIII. — Cathédrale de Chartres. — Portail central de la façade occidentale : Christ de la vision apocalyptique. Figures de l'Ancien Testament....	173
XXIX. — Façade occidentale de Chartres. — Détails de la porte sud : Vieillards de l'Apocalypse, Bergers de la Nativité.....	177
XXX. — Façade occidentale de Chartres. — Détails de la porte sud. <i>Les arts libéraux</i>	185
XXXI. — Deux têtes de figures de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.....	189
XXXII. — Portail de Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne).	193

FIGURES DANS LE TEXTE

Dessins de M. WAGON

Encadrement de page (manuscrit de Cîteaux).....
Chapiteau corinthien romain.....
Chapiteau roman de Saint-Benoît-sur-Loire.....
Schema de portail (Moissac).....
Schema de portail (Vézelay).....



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1062216

Biblioteka Główna UMK



300045488972

