

LA CULTURE MODERNE

LA
SCULPTURE
GOTHIQUE

PAR

DENISE JALABERT

Diplômée de l'École du Louvre
Chargée de Conférences dans les Musées Nationaux

DELAMAIN & BOUTELLEAU
LIBRAIRIE STOCK - PARIS

H
DY
Σ
Θ.
ΠΑ

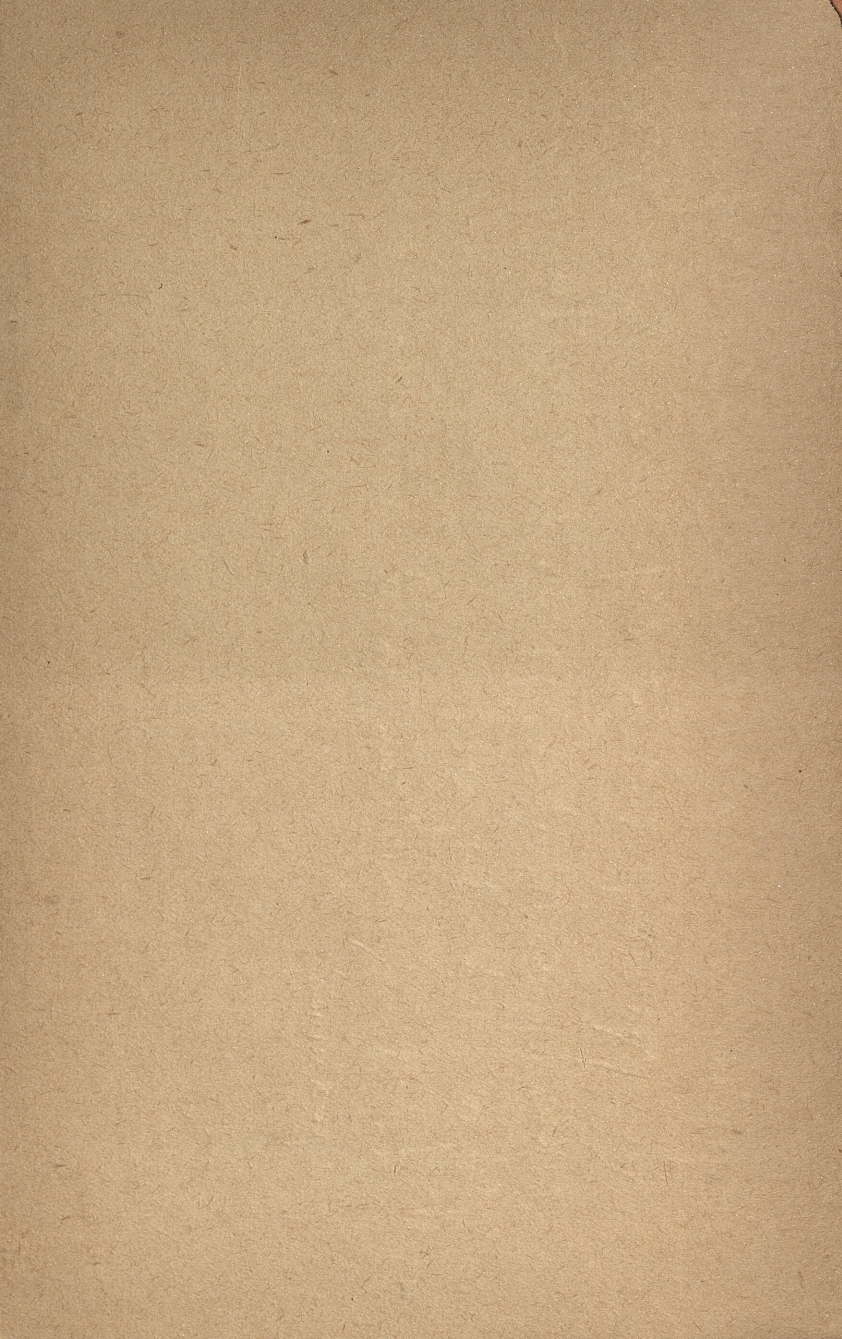
ΑΤΟΣ

LES CONTEMPORAINS

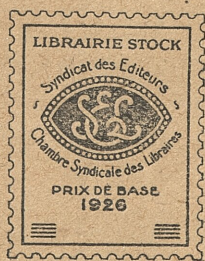
PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE FLORENT FELS

1. François de Curel
Le Solitaire de la Lune.
2. André Salmon
Le Manuscrit trouvé dans un Chapeau.
3. Max Jacob
Le Cornet à Dés.
4. Elie Faure
Les Constructeurs.
5. Jean Cocteau
Le Secret Professionnel.
6. Jean Giraudoux
La Pharmacienne.
7. André Gide
Lafcadio.
8. Colette
Réverie de Nouvel An.
9. J. et J. Tharaud
Un drame de l'Automne.
10. Pierre Mac Orlan
La Bête Conquérante.
11. Francis Carco
Panam.
12. André Suarès
Voici l'homme.
13. G. Apollinaire
Contes choisis.
14. Edmond Jaloux
Proie.
15. Przybyciewski
De Profundis.
16. Jean Jaurès
Un Discours.
17. Israël Zangwill
Flutter Luck.
18. Rudyard Kipling
Les Enfants du Zodiaque.
19. Georges Duhamel
Le Miracle.
20. Charles Maurras
Mademoiselle Monk.
21. Heinrich Mann
Jeunesse.
22. Remy de Gourmont
Monsieur Croquant.
23. Maximilien Harden
Stinnes.
24. Maur. Maeterlinck
Douze Chansons.
25. Cézanne (par André Salmon)
16 Reproductions.
26. Renoir (par Georges Duthuit)
16 Reproductions.
27. Henri de Régnier
Les Petits Messieurs de Nègres.
28. Vlaminck (Lettres et Poésies)
16 Reproductions.
29. Rainer Maria Rilke
Les Cahiers de Malin. Laurids Brigge.
30. Pirandello
Le Livre Rouge.
31. Daumier (par Robert Roy)
16 Reproductions.
32. Corot (par André Lhote)
16 Reproductions.
33. Pierre Hamp
L'Art et le Travail.
34. Marcel Schwob
Le Livre de Monelle.
35. Alain
Propos sur l'Esthétique.
36. Kouprine
Le Mal de Mer.
37. Jules Laforgue
Hamlet et quelques poèmes.
38. F. Nietzsche
Saint Janvier.
39. A. Jarry
Le Docteur Faustrel.
40. Stevenson
Le Docteur Jekyll et M. Hyde.
41. Van Gogh (par F. Fels)
20 Reproductions.
42. Pissarro (par Jean Cocteau)
16 Reproductions.

Prix de chaque volume : 3 francs



LA
SCULPTURE
GOTHIQUE



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14822

DENISE JALABERT

LA
SCULPTURE
GOTHIQUE



Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά
Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

113
5

PARIS
LIBRAIRIE STOCK
Place du Théâtre-Français
1926

0640004774

TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET DE
TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS LES
PAYS. COPYRIGHT BY LIBRAIRIE STOCK,
DELAMAIN ET BOUTELLEAU, PARIS.

1926

LA
SCULPTURE GOTHIQUE

ORIGINES DE LA SCULPTURE GOTHIQUE

Le style « gothique », qu'on appellerait plus justement le style « français » est né dans l'Ile-de-France vers le milieu du XII^e siècle.

A cette époque, les sculpteurs de la région parisienne, cessant de copier des modèles comme l'avaient fait jusque-là les sculpteurs romans, eurent l'idée de travailler directement d'après nature. Ils créèrent ainsi un style nouveau qui devait produire, après un demi-siècle de progrès, les admirables sculptures des grandes cathédrales.

C'est probablement à Saint-Denis que le style gothique fut d'abord pratiqué : le grand abbé de

Saint-Denis, Suger, voulant agrandir et embellir sa basilique, en fit reconstruire certaines parties et fit édifier sur sa façade trois beaux portails sculptés d'après le principe nouveau (1135-1145 environ). Ces portails de Saint-Denis ont été très mutilés pendant la Révolution, puis restaurés d'une façon déplorable ; on peut donc dire qu'ils n'existent plus ; nous n'en avons une idée que par des dessins anciens. A leur défaut, c'est à Chartres que l'on peut étudier aujourd'hui les origines du style gothique, car le magnifique « Portail Royal » de Chartres fut élevé immédiatement après celui de Saint-Denis (1145-1160) ~~immédiatement après celui de Saint-Denis (1145-1160 environ)~~.

A Chartres, comme à Saint-Denis, la disposition des portails était toute nouvelle : on y voyait pour la première fois, adossées aux colonnettes des ébrasements, c'est-à-dire à droite et à gauche de chaque porte, de longues statues ressemblant à des colonnes, d'où le nom de « statues-colonnes » qui leur a été donné. Ces grandes statues représentent des personnages de l'Ancien Testament portant le costume du XII^e siècle très fidèlement reproduit : longues robes finement plissées, grands manteaux ou « bliards » à manches largement évasées ; et les femmes ont la coiffure alors à la mode, les longues tresses ramenées en avant des épaules et descendant le plus bas possible...

Les artistes qui ont sculpté ces statues ont donc regardé la réalité et l'ont reproduite de leur mieux. S'ils ont, dans les statues-colonnes, allongé et aminci le corps humain d'une manière invraisemblable, c'est afin de lui faire épouser les formes de la colonne à laquelle il est adossé, c'est donc volontairement et non par ignorance ; en effet, les figures qu'ils ont sculptées dans les tympans et dans les voussures des mêmes portails ne présentent pas cette déformation. Ainsi le Christ « en majesté » du portail central de Chartres a des proportions justes et rappelle beaucoup mieux la réalité que le grand Christ *roman* du tympan de Vézelay, par exemple ; de l'un à l'autre un fait considérable s'est produit : les artistes ont découvert la nature.

Ces premiers « gothiques » n'ont pu s'affranchir complètement des conventions romanes ; ils ont continué à plisser régulièrement le bas des vêtements, à donner une certaine raideur aux draperies et aux attitudes : il fallut à l'art nouveau plus d'un demi-siècle pour s'épurer tout à fait ; à la fin du XII^e siècle de grands progrès étaient réalisés, comme on peut le constater à Senlis et à Laon.

Au portail de la cathédrale de Senlis, qui date de 1190, on voit pour la première fois représentées des scènes qui se retrouveront au XIII^e siècle dans toutes les cathédrales : la Mort de la Vierge, sa Résurrection, et son Couronnement dans le

ciel. Les deux premières scènes se partagent le linteau : dans l'une, la Vierge vient d'expirer entourée des apôtres qui ont été miraculeusement groupés autour d'elle suivant son désir ; des anges emportent au ciel son âme sous la forme d'une petite figure en prière. Dans l'autre, la Vierge, morte depuis trois jours, revient à la vie à l'appel de son Fils ; des anges s'empressent autour d'elle, et l'un d'eux la pousse doucement par les épaules pour lui aider à se redresser : petits tableaux pleins de vie, où les attitudes sont justes et expressives, les draperies bien observées et déjà plus souples.

Le Couronnement de la Vierge occupe la partie supérieure du tympan : Marie est couronnée ; son Fils, assis à côté d'elle, lève la main pour la bénir ; composition archaïque encore par quelque raideur, mais pleine de gravité et de noblesse.

Dans les ébrasements du même portail, des statues adossées à des colonnes représentent des personnages de l'Ancien Testament considérés par les théologiens comme les *préfigures* du Christ : Moïse élevant le serpent d'airain dans le désert, Abraham s'appêtant à frapper Isaac, le vieillard Siméon portant l'Enfant, saint Jean-Baptiste baptisant le Christ... Ces statues ont été malheureusement défigurées par une déplorable restauration : toutes les têtes et bien des mains ont été refaites ; mais des moulages antérieurs

à la restauration et conservés au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro permettent d'étudier ces précieux témoins de la statuaire de la fin du XII^e siècle : de 1150 (date approximative des premières statues-colonnes) à 1190, la statue-colonne a évolué : elle a ici des proportions plus justes, des attitudes plus aisées, des draperies plus naturelles et plus simples ; elle a fait un grand pas vers la fidèle représentation de la réalité.

A la cathédrale de Laon, les sculptures des trois portails de la façade occidentale datent de l'extrême fin du XII^e siècle. Elles représentent le Jugement dernier, le Couronnement de la Vierge, et différentes scènes de l'Enfance de Jésus : Annonciation, Annonce aux bergers, Nativité, Adoration des mages. Elles ont été restaurées, presque toutes les têtes ont été refaites ainsi que de nombreux détails ; mais dans les parties anciennes moulées avant la restauration on peut constater que le style a encore gagné en liberté, en aisance ; certains plis déjà tombent avec grâce.

Ainsi, en observant les œuvres de la fin du XII^e siècle, on voit quels progrès les imagiers de l'Île-de-France ont réalisés en cinquante ans dans la poursuite de leur idéal de vérité et de beauté.

Leurs yeux s'étant « ouverts à la nature », ils observèrent aussi les productions végétales, c'est-à-dire la flore naturelle, dont ils tirèrent un admirable parti dans la décoration monumentale. Les artistes romans transposaient

dans la pierre les rinceaux d'Orient aux petites feuilles rares et sèchement découpées et les rinceaux antiques aux larges feuilles d'acanthé. Ces modèles furent abandonnés vers 1170 par les « imagiers » qui travaillaient aux gros chapiteaux du chœur de Notre-Dame de Paris ; ces artistes figurèrent autour de chaque corbeille d'énormes feuilles grasses et souples, creusées de nervures, gonflées de sève et recourbées gracieusement à leur extrémité. Ces feuilles ne reproduisent pas des espèces déterminées, elles ont seulement la forme *générale* et les caractères *généraux* des feuilles naturelles : ce sont des feuilles *généralisées*. Elles composent une *flore* admirable qui a la grâce et la vie des productions mêmes de la nature, et la grandeur, la simplicité qui conviennent à un décor monumental.

La « découverte de la nature » par les artistes de l'Ile-de-France a donc été un fait de haute importance. Grâce à cette découverte, la sculpture française s'affranchit de tous les arts étrangers qui lui avaient fourni des modèles à l'époque romane ; elle ne puisa plus son inspiration que dans la nature, et ne dut sa beauté qu'au génie des artistes français : elle fut donc absolument originale, absolument française ; elle fut un produit naturel de notre civilisation du moyen âge, et convint ainsi parfaitement aux croyances, aux institutions, aux goûts de l'époque et du pays.

C'est pourquoi la sculpture gothique produisit avec une telle fécondité et évolua si logiquement, poursuivant son développement pendant plus de trois siècles sans jamais se répéter, sans jamais faiblir.

Nous allons suivre l'histoire de ces trois siècles d'art : nous verrons d'abord s'épanouir l'*idéalisme* le plus pur dans les admirables sculptures des cathédrales du xiii^e siècle ; puis nous verrons naître et se développer au xiv^e siècle le *naturalisme* simple et sincère qui engendra au xv^e siècle le *réalisme* aux chefs-d'œuvre émouvants de vérité. Enfin, dans les sculptures exécutées au début du xvi^e siècle, nous trouverons portées à un haut degré les qualités de l'art français, au moment où cet art allait disparaître devant un idéal nouveau venu d'Italie, sans avoir connu la décadence puisqu'il était alors en pleine vie et en pleine beauté.

LE XIII^e SIECLE. LES GRANDES CATHEDRALES

Au début du XIII^e siècle, deux grandes cathédrales étaient en construction : celle de Chartres, qui n'avait conservé, à la suite du terrible incendie de 1194, que son Portail Royal, ses clochers du XII^e et ses cryptes, et à laquelle on travaillait avec tant d'ardeur qu'elle se trouva à peu près terminée en 1220; et celle de Paris, commencée en 1163, qui avait déjà son abside et sa nef, et dont on allait édifier la façade occidentale avec ses trois magnifiques portails. Les autres grandes cathédrales ne tardèrent pas à s'élever : ce fut d'abord celle de Reims, commencée en 1212, puis celle d'Amiens, en 1220.

A la cathédrale de Chartres, on exécuta, dans la première moitié du XIII^e siècle, toutes les statues et tous les bas-reliefs qui décorent les deux extrémités du transept, c'est-à-dire les façades latérales nord et sud, chacune comportant trois grands portails couverts de sculptures ainsi que les porches qui les précèdent.

Il y avait là pour les imagiers un vaste champ à décorer et un grand programme iconographique à remplir : quelle occasion d'instruire le fidèle, de mettre sous ses yeux, en des bas-reliefs évocateurs, tant de faits qu'il lui fallait connaître, et de représenter, en de grandes et nobles statues, tant de saints personnages dont il devait méditer les paroles et les exemples ! — Conformément aux règles de l'iconographie, le sombre côté nord fut consacré aux scènes et aux figures de l'Ancien Testament, tandis que le Nouveau Testament, tout illuminé par l'enseignement du Christ, régna au sud, dans la grande clarté du midi.

Au trumeau de la porte centrale, sur la façade nord, sainte Anne est représentée debout, portant la Vierge enfant. Cette place d'honneur lui fut donnée parce que la tête de sainte Anne était, depuis peu, l'une des précieuses reliques de la cathédrale ; l'empereur Baudouin de Constantinople, en 1204, l'avait envoyée à Chartres, disant qu'il voulait « que la tête de la mère reposât dans la maison de la fille ». Cette statue de sainte Anne est fort belle : silhouette élégante, visage grave, robe finement plissée tombant sur les pieds en mille remous ; on peut lui reprocher quelque sécheresse encore dans l'exécution, mais combien cet art a déjà de dignité et de caractère religieux !

Au-dessus de cette statue, le tympan du portail

est consacré aux scènes traditionnelles de la Mort de Marie, de sa Résurrection, et de son Couronnement au ciel. Dans les voussures, une longue tige feuillue entoure et relie les unes aux autres de nombreuses statuette qui représentent tous les ancêtres de la Vierge depuis Jessé : l'ensemble constitue un « Arbre de Jessé », c'est-à-dire l'arbre généalogique du Messie.

Les scènes de l'Enfance de Jésus se déroulent au tympan de la porte gauche : Nativité, Annonce aux bergers, Adoration et Songe des Mages. Dans les voussures, de petites figures symbolisent les Vertus et les Vices ; d'autres représentent les Vierges sages et les Vierges folles d'après la parabole de l'Évangile. Au-dessous, dans les ébrasements, se trouvent les grandes statues de l'Annonciation et de la Visitation ; la Vierge et Elisabeth sont d'admirables figures qui semblent s'entretenir gravement et se regardent avec une expression tendre et sérieuse.

Des histoires de l'Ancien Testament sont représentées dans les voussures de la porte latérale droite, histoires de Gédéon, de Samson, d'Esther, de Judith, de Tobie ; au linteau, le Jugement de Salomon ; au tympan, Job sur son fumier. Les grandes statues des ébrasements sont celles du roi Salomon et de la reine de Saba, préfigures du Christ et de l'Église. Ces personnages sont en riches costumes du XIII^e siècle fidèlement repro-

duits. Sous les pieds de Salomon, on voit le nain légendaire qui incitait ce roi à exprimer sa sagesse, et, sous les pieds de la reine de Saba, un des nègres qui portaient ses trésors lorsqu'elle vint, du fond de l'Arabie heureuse, rendre visite au roi dont la réputation de sagesse l'avait attirée. Cette figure de nègre bien authentique, avec ses grosses lèvres, son front plissé et ses cheveux crépus, nous montre que la sculpture française était, dès le début du *xiii*^e siècle, capable de réalisme ; ce fut donc volontairement et par goût qu'elle pratiqua pendant tout le *xiii*^e siècle le plus pur idéalisme.

Sur la façade opposée, au portail sud, la place d'honneur est réservée au Christ. Il est debout, adossé au trumeau de la porte centrale, bénissant et tenant le livre des Evangiles. Sous ses pieds nus sont le lion et le dragon, symboles de l'antéchrist et du démon. Le Christ de Chartres n'est pas un idéal de beauté : il a les traits peu réguliers, la bouche grande ; mais ses lèvres sont si vivantes, son regard si plein de tendresse, son expression si émouvante de bonté, de douceur et de tristesse, qu'il compte parmi les plus admirables figures du moyen âge. Les douze apôtres se tiennent à ses côtés, ayant le caractère grave, énergique et un peu rude qui convient à leur humble origine, à leur dur métier de pêcheurs.

Le tympan qui surmonte ces belles statues est consacré au thème du Jugement dernier d'après

l'Évangile de saint Mathieu. L'archange de la justice, saint Michel, pèse les bonnes et les mauvaises actions des âmes ; à sa droite les élus vont vers le Paradis, représenté par un patriarche assis tenant sur ses genoux de petites figures nues, images des âmes bienheureuses. A la gauche de saint Michel, les damnés vêtus — ce qui est exceptionnel — se dirigent vers la gueule du Léviathan, l'Enfer, où des diables affreux les précipitent. Au tympan, le Christ lève les deux mains pour montrer aux hommes qu'il va juger les stigmates de son supplice. La Vierge et saint Jean, assis à ses côtés, se tournent vers lui, les mains jointes, suppliants : ils intercèdent en faveur de l'humanité.

La porte latérale gauche est dédiée aux saints Martyrs dont les statues s'adossent aux colonnettes des ébrasements. Deux de ces statues sont particulièrement belles, ce sont celles de deux saints guerriers, saint Georges et saint Théodore, en costumes de chevaliers du XIII^e siècle, images fidèles des soldats chrétiens qui accompagnèrent le roi saint Louis dans ses croisades.

La porte droite, enfin, est consacrée aux Confesseurs : dans les ébrasements, six statues remarquables représentent saint Nicolas, saint Ambroise, saint Léon, saint Martin, saint Jérôme et saint Grégoire le Grand : admirables figures, purs chefs-d'œuvre de l'idéalisme, dont les ima-

giers de Chartres ont su faire de véritables portraits moraux.

Ces grands portails latéraux de la cathédrale de Chartres sont précédés de porches qui sont, eux aussi, couverts de sculptures ; des piliers carrés, supportant les voûtes, présentent sur leurs quatre faces de nombreuses figures en bas-relief : Vieillards de l'Apocalypse, Vertus et Vices, scènes de la vie des Confesseurs et des Martyrs figurées avec une simplicité et une naïveté charmantes. Aux colonnettes du porche nord s'adossent de magnifiques statues de rois, de reines, de nobles seigneurs et de grandes dames en costumes du temps de Saint Louis : ce sont des personnages de l'Ancien Testament. Et partout, sous les pieds des statues, dans les archivolttes des grandes arcades, sur les pinacles, dans des niches, et jusqu'à la naissance des voûtes, la pierre fouillée par le ciseau des artistes chartrains raconte des histoires et présente des figures pour instruire et édifier les fidèles : création, faute originelle, patriarches, prophètes, apôtres, Vierges sages et Vierges folles, béatitudes de l'âme et du corps au paradis, anges, archanges et chérubins, symboles de la vie active et de la vie contemplative, signes du Zodiaque et travaux des mois, toute l'histoire sacrée, tout l'enseignement religieux et moral ont été figurés par les artistes de Chartres dans leur cathédrale qui était bien

ainsi une véritable « Bible des pauvres et des illettrés ».

La cathédrale Notre-Dame de Paris possède cinq grands portails, dont trois à la façade principale et deux aux extrémités du transept ; tous sont couverts de sculptures où l'on voit des scènes délicieusement racontées et des figures charmantes parmi celles qui n'ont pas été détruites par le temps et par les révolutionnaires.

Notre-Dame de Paris a souffert plus que les autres cathédrales de la grande Révolution : toutes les statues qui forment, à mi-hauteur de la façade, la « Galerie des Rois » ont été brisées parce qu'on les prenait pour des rois de France (alors qu'elles représentaient les rois de Juda, ancêtres de la Vierge) et qu'on voulait alors à tout prix faire disparaître tous les souvenirs de l'Ancien Régime... Toutes les grandes statues de saints, de prophètes, d'anges, de rois et de reines de l'Ancien Testament qui se trouvaient aux trumeaux et dans les ébrasements des portails ont été également brisées par les révolutionnaires et refaites au XIX^e siècle par Viollet-le-Duc et ses aides. Une seule statue en pied de Notre-Dame de Paris a vu passer la tourmente sans en être atteinte, c'est la jolie Vierge de la porte du Cloître, encore son Enfant a-t-il été brisé dans ses bras.

Les trois beaux portails de la façade occiden-

tales ont été exécutés au début du XIII^e siècle ; seul date du XII^e siècle le tympan du portail de droite, dit portail Sainte-Anne, tympan provenant d'un édifice plus ancien, et que l'on réemploya dans la construction du XIII^e siècle parce qu'il représentait, de part et d'autre de la Vierge « en majesté », le roi Louis VII et l'évêque Maurice de Sully, le fondateur de la cathédrale.

Le portail central, conformément aux règles iconographiques, est tout entier consacré au Jugement dernier. Il a été malheureusement détruit en partie au XVIII^e siècle par l'architecte Soufflot, afin d'agrandir la porte pour permettre au dais de passer dans les processions...! Les sculptures détruites furent refaites par Viollet-le-Duc et son atelier qui restaurèrent la cathédrale au XIX^e siècle. Il ne reste du tympan primitif que la partie supérieure : le Christ majestueux et sévère montrant les plaies de ses mains et de son côté découvert, deux anges tenant les instruments de la passion, la Vierge et saint Jean agenouillés; puis, au-dessous, les élus couronnés allant vers le Paradis, et les damnés nus et enchaînés que les démons entraînent vers l'Enfer.

Cet Enfer de Notre-Dame de Paris est un des plus terrifiants que le moyen âge ait conçus : il se compose, à la base des six voussures, d'horribles enchevêtrements de corps, de membres et de têtes, de bêtes effrayantes, de diables grimaçants. Des malheureux sont précipités par des

démons dans la redoutable chaudière que lèchent de longues flammes. La Mort, sous l'aspect d'une femme nue et squelettique, les yeux bandés, brandit sa longue épée en caracolant sur le cheval de l'Apocalypse qui se dresse tout debout sur ses jarrets, et l'« Enfer », qui se tenait en croupe, tombe à la renverse, sa tête se brise sur le sol, de son ventre ouvert s'échappent ses entrailles. Une femme hideuse, nue, à face bestiale, tire la langue : c'est la Luxure, assise sur un amoncellement de damnés. Les imagiers de Notre-Dame de Paris se sont ici montrés maîtres dans l'art d'évoquer l'extrême horreur, tandis qu'ils ont atteint le plus haut idéal de beauté et de sérénité au portail voisin consacré à la Vierge.

Le tympan de ce portail (portail gauche ou de la Vierge), bien conservé, est un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art gothique. Simplifiant la formule de Senlis où les deux scènes du linteau (Mort et Résurrection de Marie) se ressemblaient beaucoup, l'artiste de Paris n'a représenté qu'une scène : tous les apôtres sont groupés autour du tombeau ; au milieu d'eux, Jésus se tourne vers sa mère qu'il rappelle à la vie ; Marie joint les mains et soulève la tête, tandis que deux anges s'inclinent vers elle, attentifs, respectueux, retenant les extrémités du linceul. Ils vont prendre leur vol, emportant le corps de leur reine, vers le ciel où Jésus lui-même accueillera sa Mère. Voici Marie (au registre supérieur) assise auprès

de son Fils qui la bénit et lui donne le sceptre, tandis qu'un ange dépose sur sa tête la couronne. — Jésus et Marie, ange et apôtre, rois et prophètes du linteau, toutes les figures de ce tympan sont admirables de beauté, de noblesse et de sérénité ; et la composition tout entière, par sa grandeur, sa simplicité, l'harmonie de ses lignes, est une des plus belles pages de toute la sculpture monumentale gothique.

C'est également au portail de la Vierge que se trouve, encadrant la porte, une série de charmants bas-reliefs représentant les travaux des mois, les occupations du paysan : en hiver, après avoir tué le porc, il s'assied devant l'âtre où sont suspendus, au-dessus d'un bon feu, un jambon et des saucisses ; le printemps l'appelle à la terre, il taille sa vigne, regarde pousser son blé ; en été, il fauche l'herbe des champs, il coupe le blé mûr ; le voici, crânement campé, pris sur le vif, aiguissant sa faux ; en automne, il foule le raisin dans la cuve ; puis, d'un pas rythmé parcourant les sillons, il jette à poignées le grain de semence ; l'hiver enfin, il mène son porc à la forêt de chênes pour le régaler de glands.

Les portails des façades latérales de Notre-Dame de Paris ont été sculptés un peu plus tard, vers 1260. Au tympan du portail sud, saint Etienne enseigne les docteurs et le peuple, puis comparait devant le juge, tombe sous les coups des bourreaux qui le lapident ; et

tandis que son corps est déposé au tombeau, Jésus entouré d'anges attend son âme au ciel. On retrouve dans cette belle page, près de cinquante ans après celle du Couronnement de la Vierge, les mêmes qualités de simplicité parfaite, d'aïssance, de grâce, d'exquise sérénité, avec, en plus, un caractère qui tient au sujet sans doute, mais aussi à l'évolution accomplie pendant ce demi-siècle: une manière de présenter les figures et les scènes plus concrète, plus réelle et plus vive.

A l'autre extrémité du transept de Notre-Dame de Paris, c'est-à-dire au portail nord, donnant sur la rue du Cloître Notre-Dame, le tympan raconte l'histoire de ce diacre Théophile qui vendit son âme au diable, fut pris de remords, implora la Vierge et obtint son pardon : Marie arrache des griffes de Satan le contrat signé du sang de Théophile, et l'évêque montre au peuple ce précieux témoin du miracle.

Au-dessous de ces scènes se dresse, au trumeau, une délicieuse statue de la Vierge, seule statue de la cathédrale du XIII^e siècle ayant été conservée, et à la place même qu'elle occupait primitivement. Soulevant son enfant comme pour mieux le contempler, Marie tourne vers lui son charmant visage, et son regard exprime toute sa tendresse maternelle; son corps se campe dans un juste équilibre : du côté qui porte l'Enfant, la hanche est légèrement saillante et la jambe se

tend sous le poids et l'effort, tandis que du côté opposé, le genou se plie légèrement et le pied ne pose que sur la pointe : c'est l'attitude de la *jambe libre*, si parfaitement naturelle pour le corps au repos, découverte par les artistes français vers le milieu du XIII^e siècle, comme elle l'avait été par les grands sculpteurs grecs au V^e siècle avant Jésus-Christ. Le manteau, retenu sous le bras qui porte l'Enfant, se drape en ondes souples et gracieuses, puis retombe en beaux plis amples et profonds. Cette Vierge de Notre-Dame de Paris est infiniment belle, simple et digne, pure de lignes et noble d'expression ; on l'appelle : la Vierge de la porte du Cloître, le titre de « Vierge de Notre-Dame de Paris » étant réservé à une Vierge du XIV^e siècle qui se trouve à l'intérieur de la cathédrale et qui provient d'une autre église.

La cathédrale d'Amiens est la seule de nos grandes cathédrales dont la décoration des trois portails soit strictement conforme aux règles iconographiques : au centre, portail du Jugement dernier, avec statues du Christ et des Apôtres ; à gauche, portail de la Vierge ; à droite, portail consacré aux principaux saints du diocèse. — Toutes les sculptures de ces portails ont été exécutées dans la première moitié du XIII^e siècle, entre 1220 et 1235 environ.

La statue du Christ, au trumeau du por-

tail central, est une des œuvres les plus célèbres du XIII^e siècle ; c'est le « *Beau-Dieu* » d'Amiens, figure grande et majestueuse, type accompli de beauté idéale. Sous ses pieds sont figurés le lion et le dragon, symboles de l'antéchrist et du démon, le basilic et l'aspic, images de la mort et du péché.

Dans les ébrasements, aux côtés du Christ, les douze Apôtres sont représentés tenant les instruments de leurs supplices ; ils ont des physionomies graves, des attitudes pleines de dignité ; ce sont des savants, des docteurs, qui composent au Beau-Dieu d'Amiens un entourage noble et sévère.

Suivant la tradition, le thème du Jugement dernier occupe le tympan : au son des trompettes de quatre anges, les morts sortent de leurs tombeaux ; saint Michel pèse, dans la grande balance de la justice, les bonnes et les mauvaises actions des âmes ; les élus, guidés par les anges, se dirigent vers la porte du ciel que saint Pierre ouvre devant eux, tandis que des anges volants tiennent les couronnes qu'ils vont recevoir : « Sois persévérant jusqu'à la mort, est-il dit dans l'Évangile, et tu recevras la couronne de Vie. » — Les damnés, nus, sont poussés par des diables vers l'enfer que représentent la gueule béante du Léviathan, la terrible chaudière au milieu des flammes, des démons affreux, et des cavaliers de l'Apocalypse comme à Notre-Dame de Paris. — Au centre du

tympan apparaît le Juge suprême, le Christ, entouré d'anges portant des instruments de la Passion ; la Vierge et saint Jean, agenouillés, se tournent vers lui, implorant sa miséricorde pour les pauvres pécheurs.

De nombreux détails sculptés complètent la décoration de ce portail, tous se rapportant au thème du Jugement dernier : ce sont, dans les voussures, les Anges, les Martyrs, les Confesseurs, les Vierges, les Patriarches, représentant toute la hiérarchie de l'Eglise triomphante ; puis, sur les piédroits, les cinq Vierges sages de l'Evangile tenant leurs lampes droites et montant vers la porte ouverte du paradis, tandis que les cinq Vierges folles, leurs lampes renversées, s'acheminent vers la porte fermée pour entendre la dure parole : « Allez-vous-en, je ne vous connais pas ! » ; enfin, dans les ébrasements, au-dessous des statues d'Apôtres, en de petits cadres quadrilobés, les Vertus qui conduisent en paradis, les Vices qui mènent en enfer, représentés, comme on le fit toujours au XIII^e siècle, les Vertus par des femmes assises tenant un écu sur lequel se voit leur attribut, les Vices par des petites scènes animées et expressives.

Au trumeau du portail gauche, dit : « Porte de la Mère-Dieu », la Vierge, debout, portant l'Enfant, est délicieuse de simplicité, de jeunesse et de candeur ; elle aussi foule aux pieds le dragon, c'est-à-dire Satan, le tentateur du paradis terres-

tre, auquel Dieu lui-même avait dit : « la Femme t'écrasera la tête ».

Dans les ébrasements du même portail, des groupes de statues belles, graves et simples, représentent l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple, les Mages adorant l'Enfant puis s'entretenant avec Hérode, enfin le roi Salomon et la reine de Saba. — Au tympan sont sculptées les scènes traditionnelles : Mort, Résurrection et Couronnement de Marie.

Le portail droit de la façade, portail Saint-Firmin, est consacré aux principaux saints du diocèse, dont le plus grand, saint Firmin, fut le premier évêque d'Amiens. — La statue de saint Firmin, adossée au trumeau, est un chef-d'œuvre : elle est majestueuse et noble en même temps qu'admirable de simplicité ; son visage, moins régulier que celui du Beau-Dieu, est plus individuel, plus expressif, tout empreint de bonté, de fermeté, de douceur. — Dans les ébrasements sont les compagnons de saint Firmin, d'autres saints dont la cathédrale possédait des reliques ; et les bas-reliefs du tympan racontent l'invention et la translation du corps de saint Firmin.

La cathédrale d'Amiens possède en outre un portail de la seconde moitié du ^{xiii}e siècle, c'est le portail Saint-Honoré qui s'ouvre sur la façade méridionale. On y voit, au trumeau, une des Vierges les plus célèbres de la sculpture gothique, la belle « Vierge dorée » qui fut exécutée vers

1288. Par son attitude et la disposition de ses draperies, elle rappelle la Vierge de la porte du Cloître à Notre-Dame de Paris, mais avec moins de dignité et de simplicité, car il y a une nuance de coquetterie dans son sourire. Elle est ainsi la première d'une nombreuse série de Vierges souriantes et plus ou moins minaudières, de la fin du *xiii*^e et de la première moitié du *xiv*^e siècle. Un délicieux trio de petits anges volants soutient le nimbe derrière sa tête, originale et charmante idée de l'artiste.

Au-dessus de la Vierge dorée, le haut tympan comprend cinq registres où sont racontés des épisodes de la vie de saint Honoré, évêque d'Amiens. Le linteau est justement célèbre par son sujet et par sa beauté : on y voit les douze apôtres représentés comme de grands seigneurs du temps de Saint-Louis, l'air assuré, noble et fier, parfois même arrogant. En dépit d'un léger manque de simplicité, ces douze figures sont remarquables par la grâce, l'élégance et la finesse de leur style. Elles montrent à quel degré d'aisance et de beauté s'élevait l'art des imagiers français vers la fin du *xiii*^e siècle.

La cathédrale de Reims, commencée en 1212, ne fut terminée qu'au *xiv*^e siècle ; elle permet donc de suivre l'évolution de la sculpture française pendant tout le *xiii*^e siècle.

Les sculpteurs de Reims possédaient une admi-

rable pierre, au grain très fin, relativement tendre à travailler, durcissant à l'air, et cet avantage matériel servit bien leur génie. Ils ont créé, pour l'ornement de leur cathédrale, tout un monde de statues, statuettes, figures en bas-relief, belles toujours et dont plusieurs comptent parmi les grands chefs-d'œuvre du XIII^e siècle. Il y en a non seulement dans les ébrasements, tympan et voussures des portails, mais encore dans les gâbles qui les surmontent, autour des roses, sous des arcatures formant galeries à de grandes hauteurs, et même dans les pinacles qui surmontent les contreforts. Là, sous de légers clochetons portés par de fines colonnettes, de délicieuses figures d'anges aux longues robes étendent leurs ailes, enveloppant la cathédrale de leur cortège. En étudiant leurs attitudes, leurs draperies, leurs charmants visages, on peut suivre l'évolution de la sculpture au XIII^e siècle, on assiste à l'épanouissement progressif de la vie.

Hélas ! les rafales de la guerre ont passé sur ce monde paisible ; le sauvage bombardement et les incendies qu'il détermina ont détruit ou mutilé quantité de statues des portails ou des parties hautes de la cathédrale... Désastre irréparable que nul n'eût pu prévoir en ce XX^e siècle où l'on croyait l'Europe civilisée...

La magnifique façade de la cathédrale de Reims présente à l'étage inférieur trois grands portails, aux voussures hautes et profondes for-

mant de véritables porches. Les tympan sont ajourés de roses, et des scènes sculptées se détachent en ronde-bosse dans les gâbles qui les surmontent. Ce vaste ensemble date presque tout entier de la seconde moitié du XIII^e siècle ; seules quelques statues, placées dans les ébrasements du portail droit, sont de la première moitié du XIII^e, ce sont des personnages de l'Ancien Testament, préfigures du Christ.

Contrairement aux règles iconographiques, le portail central de la façade est consacré à Marie. Au trumeau, la statue de la Vierge portant l'Enfant rappelle, par son attitude légèrement « hanchée » et par ses draperies larges et simples, la belle Vierge dorée d'Amiens, mais elle en diffère par son type : c'est la grande dame champenoise du XIII^e siècle, une princesse de la cour de Champagne, mince, délicate et pâle suivant la mode du temps ; moins gracieuse, moins aimable que la Vierge dorée d'Amiens, mais plus digne, d'un accueil plus réservé et plus froid. Après la guerre elle semblait intacte, on la croyait sauvée, mais on s'aperçut bientôt qu'elle était vouée à une lente destruction : elle a été calcinée par l'incendie des échafaudages élevés avant la guerre pour la réparation de la tour nord ; elle se fendille maintenant, s'effrite peu à peu...

Autour de cette Vierge, dans les ébrasements, sont les célèbres groupes représentant l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Tem-

plé. Les statues qui les composent sont de styles très différents : on peut y voir l'œuvre de plusieurs ateliers n'ayant pas du tout la même manière de concevoir et de traiter la figure humaine. La Vierge de l'Annonciation et celle de la Présentation au Temple sont du même type ; ce sont deux sœurs qui se ressemblent physiquement et moralement : timides, modestes et sages, elles ont l'air ingénu et simple de braves petites paysannes.

Quel contraste, dans le groupe de l'Annonciation, entre la Vierge si douce, si naïve, et l'ange annonciateur, l'ange Gabriel, à l'allure décidée, à la ligne onduleuse, à la délicieuse coiffure de bouclettes frisées encadrant le visage, à l'expression souriante, spirituelle et même malicieuse ! — Cet ange charmant est un des représentants les plus significatifs d'un style parfaitement original, et propre à la cathédrale de Reims. Autour de lui on peut grouper, comme œuvres de cet atelier essentiellement rémois, deux statues de la Présentation : le saint Joseph, à moustaches retroussées et expression cavalière, et la sainte Anne qui incline la tête si gracieusement, et dont le sourire a tant de finesse ; puis quelques anges, parmi lesquels celui qui accompagne saint Nicaise dans les ébrasements du portail nord. Cet ange est très célèbre, c'est « *l'Ange au sourire* ». Sa silhouette onduleuse est d'une grâce exquise ; il incline sa jolie tête frisée, et son sourire a un charme étrange. Le maître inconnu qui a exécuté

ces statues a eu le sentiment profond de la grâce, et le don infiniment rare de spiritualiser la matière. Son œuvre est donc un des plus précieux trésors de notre art du moyen âge ; aussi éprouve-t-on une indignation bien légitime en la voyant mutilée à tout jamais : l'ange de l'Annonciation a maintenant, à la lèvre inférieure, une éraflure qui dénature son sourire, et l'ange voisin du saint Nicaise a perdu sa jolie tête et ses bras. Il nous reste heureusement son moulage, au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro.

Dans les ébrasements du portail central, le groupe si réputé de la Visitation a heureusement peu souffert. Les deux admirables figures de la Vierge et de sainte Elisabeth, tournées l'une vers l'autre, semblent s'entretenir. Elisabeth a le visage ridé de la vieillesse, l'air soucieux ; Marie est jeune et radieuse. Elles sont, l'une et l'autre, entièrement drapées dans de grands voiles qui recouvrent leurs têtes à la manière de l'himation des femmes grecques de l'antiquité, et les plis nombreux de ces voiles se pressent et ondulent comme dans certaines statues antiques ; ces deux figures ont, de plus, une majesté, une ampleur, une noblesse tout antiques, et le profil de Marie rappelle beaucoup celui d'une tête sculptée sur une stèle grecque conservée au Musée du Louvre. On ne sait comment expliquer cette influence antique à Reims : peut-être se trouvait-il dans la région quelques statues provenant d'un éta-

blissement romain ; peut-être le sculpteur de Reims avait-il pu étudier l'art grec à ses sources mêmes...

A gauche du portail central, adossée au contrefort, se trouvait une admirable statue représentant la reine de Saba, type accompli d'élégance et de robuste beauté. C'était la grande dame du XIII^e siècle en costume du temps, avec le « chaperon d'orfroi », la grande cape posée sur les épaules et tombant en arrière, la longue cotte ceinte, l'aumônière au côté. Les générations qui vont venir ne la connaîtront que par les gravures et par le moulage que possède le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, car l'original n'est plus : la tête, les bras et les plis de la robe si harmonieusement drapée ont été emportés par les éclats d'obus ou détruits par le feu.

Les deux portails de la façade septentrionale, portail du Jugement dernier et portail Saint-Sixte, sont antérieurs à ceux de la façade occidentale ; ils furent probablement exécutés vers 1240. La statue du Christ, au trumeau de l'un, a été certainement inspirée du « Beau-Dieu » d'Amiens ; mais elle a été fort restaurée, grattée et polie au XVII^e siècle ; sa tête a disparu pendant la guerre. Au tympan du même portail sont figurées les scènes traditionnelles du Jugement dernier ; mais les mêmes scènes, reproduites dans toutes les cathédrales, ont partout leur originalité, chaque atelier ayant su donner au thème

commun une note bien personnelle. Ainsi, à Reims, autour d'Abraham qui tient sur ses genoux les petites figures en prière représentant les âmes des justes, des anges se pressent, apportant, enveloppées dans les pans de leurs manteaux, d'autres âmes élues, et chacune, en arrivant devant le patriarche, fait gentiment une petite révérence...

Dans les parties hautes de la cathédrale, beaucoup de statues ont été atteintes par les projectiles ennemis : de belles figures d'anges ont été détruites; l'Eglise, qui s'opposait à la Synagogue, à la base de la grande rose méridionale, a été entièrement anéantie ; les groupes qui décoraient les gâbles au-dessus des portails ont beaucoup souffert : dans le Couronnement de la Vierge, si remarquablement beau, les figures sont mutilées, le Christ n'a plus de tête ; les sept personnages du Calvaire ont tous été frappés ; au premier étage de la façade occidentale, presque toutes les statues qui racontaient l'histoire de David ont été la proie des flammes.

A l'intérieur de la cathédrale, l'incendie a ravagé une grande partie du merveilleux décor sculpté qui s'étend au revers de la façade : ce sont des niches abritant de charmantes figures sous des arcades trilobées, des panneaux de beaux feuillages variés, des bas-reliefs racontant une multitude de scènes dont beaucoup, parmi les

disparues, n'avaient été ni étudiées, ni reproduites...

Les cathédrales de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Reims sont les plus grandes, les plus belles cathédrales ; mais que d'autres s'élevèrent dans toute la France ! Toutes les villes, grandes et petites, et les villages même rêvaient d'avoir leur église construite et décorée dans ce style du *xiii^e* siècle, si admirable de grandeur, de simplicité, de caractère religieux.

A Saint-Etienne de Bourges, le portail central, exécuté vers 1275, nous montre comment le thème traditionnel du Jugement dernier fut représenté à la fin du *xiii^e* ; enrichie de tous les détails créés pendant le cours du siècle, la composition est ici au grand complet ; mais elle a perdu en sincérité, en profondeur d'émotion : les démons qui, la fourche sur l'épaule, poussent les damnés vers les flammes de l'Enfer, ont des airs gouailleurs et sont plus comiques qu'effrayants ; rien ne donne ici ce frisson d'horreur que produisent à Notre-Dame de Paris les effroyables mêlées d'hommes et de bêtes immondes, les effrayants corps à corps de démons et de damnés, les mystérieux cavaliers brandissant la faux de la mort ou traînant leurs entrailles dans la poussière.

La cathédrale de Bourges avait un très beau jubé de la seconde moitié du *xiii^e* siècle ; il a

été détruit comme tant d'autres, par ordre des chanoines, au xviii^e siècle ; mais des fragments en ont été retrouvés et sont conservés au Musée du Louvre. Ce sont d'admirables bas-reliefs représentant des scènes de la Passion. On les a souvent comparés aux métopes des plus beaux temples antiques ; comme elles, ils sont affreusement mutilés, et gardent néanmoins leur beauté, leur grandeur ; les attitudes des personnages sont expressives et justes, les draperies tombent avec une grâce et une simplicité du plus beau style.

A la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre, vers le milieu du xiii^e siècle, on exécuta, au portail droit de la façade occidentale, les belles sculptures en haut-relief représentant, sous des arcades trilobées, l'histoire de David et de Bethsabée, puis Salomon et la reine de Saba, préfigures du Christ et de l'Eglise. Ces œuvres montrent à quel degré de goût et d'habileté s'élevaient les sculpteurs de la seconde moitié du xiii^e siècle : les silhouettes ont une élégance parfaite, et les étoffes sont drapées avec une grâce exquise.

Dans les soubassements des portails de la cathédrale d'Auxerre, plusieurs grandes histoires de la Bible ont été racontées en des bas-reliefs à quatre lobes ou « quatre-feuilles ». C'est Joseph rêvant des gerbes et des astres, vendu par ses frères aux marchands ismaélites, puis expliquant les songes du Pharaon. C'est l'Enfant prodigue recevant les soins de deux courtisanes qui le

chassent à coups de battoir quand elles lui ont pris tout ce qu'il possédait. C'est Dieu créant le ciel et la terre, puis l'homme et la femme. C'est Eve cueillant le fruit défendu et le présentant à Adam. C'est Caïn tuant son frère et blessé à son tour mortellement par son petit-fils aveugle, Tubalcaïn, suivant une légende orientale.

La cathédrale de Rouen présente, elle aussi, d'importants ensembles de sculptures du ^{xiii}^e siècle : à la façade occidentale, les deux portails latéraux dédiés l'un à saint Etienne, l'autre à saint Jean ; à la façade méridionale, le portail de la Calende ; à la façade septentrionale, le portail des Libraires.

Les tympan des portails Saint-Etienne et Saint-Jean ont été sculptés pendant la première moitié du ^{xiii}^e siècle, dans le style simple et gracieux qui régnait alors. Le premier, inspiré des Actes des apôtres, représente la lapidation du saint, tandis que le Christ, au registre supérieur, attend son âme au paradis. Le second, plus célèbre, raconte la mort des deux saints du nom de Jean : saint Jean-Baptiste, le précurseur, est décapité dans sa prison et sa tête est offerte à Salomé, qui a si bien dansé sur les mains pendant le festin d'Hérode ; au registre supérieur, saint Jean l'Évangéliste descend dans la fosse qu'il a fait creuser au pied de l'autel et disparaît au milieu d'une lumière éblouissante, suivant le récit de la Légende dorée.

Le portail de la Calende et le portail des Libraires sont d'une époque plus tardive et d'un style plus avancé ; ils durent être exécutés à l'extrême fin du ^{xiii}^e siècle. Le premier raconte divers épisodes de la Passion, surmontés d'un Calvaire, sculptures très restaurées. Le second, appelé « portail de Libraires » parce qu'il donne sur la vieille et jolie petite cour où se tenaient au moyen âge les marchands de livres, est sculpté d'un Jugement dernier inachevé, ne présentant que deux scènes : la Résurrection des morts et la Séparation des élus et des damnés.

Mais ce qu'il y a de plus curieux comme sculpture du ^{xiii}^e siècle à la cathédrale de Rouen, c'est la décoration des soubassements de ces deux portails. Elle se compose d'une multitude de petits bas-reliefs quadrilobés, deux cent soixante-dix au portail de la Calende, cent cinquante au portail des Libraires, représentant les sujets les plus divers, sacrés ou profanes, historiques ou légendaires, ou simplement décoratifs. Au portail de la Calende, les sujets sont presque tous empruntés à la Bible ou à la vie des saints ; on y voit les histoires de Job, de Jacob, de Joseph, de Judith, la parabole du mauvais riche, de nombreuses scènes des vies de saint Ouen et de saint Romain. Au portail des Libraires, l'inspiration est beaucoup plus fantaisiste : à côté des séries bibliques — Création, faute originelle, histoire de Caïn et d'Abel — on y trouve la repré-

sentation de quelques Arts libéraux, celle des Vertus et des Vices, puis une foule de figures bizarres, tirées des Bestiaires ou de l'imagination de l'artiste : homme à tête de bouc agitant des clochettes ; jeune femme souriante, encapuchonnée, à corps de coq et pattes de chat ; dragons ailés ; sirènes et centaures ; fou levant une massue et brandissant une pierre ; oiseau fantastique à longues oreilles et pattes de fauve ; enfin toutes sortes de corps d'hommes à têtes de moutons, de chiens, de porcs ; ou de corps de lions, d'oiseaux, de vaches à têtes d'hommes.

Ce genre de décoration fut très en faveur à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle. A la cathédrale Saint-Jean de Lyon, toute la partie inférieure des portails est couverte de petits bas-reliefs finement ciselés où l'on reconnaît les signes du Zodiaque, des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, des sujets tirés de la Genèse ou d'autres livres bibliques, comme les histoires d'Abraham et de Loth, l'embrassement de Sodome, Eliézer buvant dans la coupe que lui présente Rebecca... Mais beaucoup de ces petits bas-reliefs, ici comme à Rouen et ailleurs, n'ont aucun sens et sont seulement décoratifs, têtes feuillues, centaures, chasseurs décochant des flèches à des dragons, combats de chevaliers et de monstres, anges présentant des couronnes...

Pour s'attarder à ces travaux de patience, les imagiers devaient avoir alors beaucoup de loi-

sirs : ils n'étaient plus pressés par de grandes entreprises comme ils l'avaient été pendant les trois premiers quarts du XIII^e siècle, où il leur avait fallu sculpter tant de grandes compositions pour les vastes tympans, tant de statues pour les portails, tant de bas-reliefs pour les jubés, tant de corbeilles de feuillages pour les chapiteaux ! A la fin du XIII^e siècle, presque tous les grands travaux de sculpture étant terminés, les artistes inoccupés s'attardèrent à ces mille détails ; ils acquirent ainsi beaucoup de finesse, mais perdirent la largeur et la simplicité qui caractérisent la sculpture monumentale du XIII^e siècle.

LA SCULPTURE FUNERAIRE AU XIII^e SIECLE

L'église, au moyen âge, n'était pas seulement la maison de Dieu, un lieu de prière et d'enseignement, elle était aussi l'asile de la mort. Dès le xiii^e siècle, on enterrait sous le pavement des églises les religieux, les fondateurs d'abbayes et leur famille, les rois, les reines et les princes. Ces tombes du xiii^e siècle ont été détruites par centaines : jugées encombrantes, elles ont souvent été supprimées au xvii^e et au xviii^e siècle par le clergé qui ne savait pas les apprécier ; mais elles ont été saccagées surtout en 1793, lorsque la haine de l'Ancien Régime arma les révolutionnaires contre les innocentes statues du moyen âge. A Saint-Denis, en quelques jours, cinquante tombes royales furent brisées ; partout les tombes de métal, qui semblent avoir été les plus nombreuses au xiii^e siècle, furent fondues pour faire des canons et des boulets. Néanmoins, il reste encore dans les églises et dans les musées bon nombre de sépultures du xiii^e siècle : les unes sont des « plates-tombes » ou simples-dalles : les autres, les « hautes-tombes », sont formées d'un sarcophage ou cuve de pierre à couvercle plat portant une statue couchée.

La dalle pouvait être en pierre ou en métal ; elle était le plus souvent posée sur le sol de l'église, encastrée dans le pavement, comme à la Sainte-Chapelle de Paris où la chapelle basse est entièrement pavée des dalles funéraires qui recouvrent les caveaux des trésoriers et chanoines de la Chapelle du Palais. Les dalles portaient tantôt une épitaphe gravée, tantôt une effigie du défunt, gravée ou émaillée. Parfois aussi les effigies étaient en relief, comme sur les tombes des deux évêques qui commencèrent la construction de la cathédrale d'Amiens : Evrard de Fouilloy et Gaudefroy d'Eu. Ces deux remarquables tombes de bronze — les seules du ^{xiii}^e siècle qui aient subsisté — sont conservées dans la cathédrale d'Amiens ; elles sont supportées à quelque distance du sol par des lions accroupis.

Dans les « hautes-tombes », le sarcophage ne contenait pas, comme aux premiers siècles du christianisme, la dépouille mortelle du défunt ; il restait vide et surmontait le caveau, creusé dans la terre, où le mort était déposé. Sur le couvercle plat du sarcophage se détachait une figure en relief, vraie statue couchée : le *gisant*.

Le gisant était la représentation tout idéale et vivante du défunt : représentation tout idéale, car les tombiers du ^{xiii}^e siècle ne donnèrent jamais à la figure couchée sur le tombeau les particularités individuelles d'un portrait ; ils traitèrent le visage par larges plans, sans détails,

comme les imagiers des cathédrales ; — et représentation vivante, car avec ses yeux ouverts, ses mains jointes dressées sur sa poitrine, l'un de ses genoux légèrement soulevé sous sa robe, le gisant du *xiii^e* siècle a toutes les apparences de la vie.

La basilique de Saint-Denis possède une très intéressante série de tombes royales du *xiii^e* siècle : ce sont celles que le roi saint Louis fit faire pour ses prédécesseurs. Il y en avait huit, chacune comportant deux statues, soit en tout seize effigies royales dont deux seulement ont été brisées. Ces images sont toutes conventionnelles, et elles sont toutes belles, de cette beauté noble et sereine qui appartient au grand style du temps de saint Louis ; mais deux d'entre elles sont particulièrement remarquables, celles du roi Robert le Pieux et de sa femme, la reine Constance d'Arles. Cette dernière effigie surtout est exquise de jeunesse, de charme et de beauté ; un léger sourire anime son visage, et le drapé de son voile, de sa robe et de son manteau est d'une grâce et d'une simplicité parfaites.

Parmi les tombeaux célèbres du *xiii^e* siècle, on peut encore citer celui de l'évêque saint Etienne, à Aubazine (Corrèze), dont le sarcophage a la forme d'une châsse, avec couvercle en toit à deux pentes. Ce type de tombeaux se rencontre rarement, car il était particulièrement réservé aux saints.

Enfin certaines tombes du XIII^e siècle étaient placées contre la muraille, dans une sorte de niche ou « enfeu », parfois sculptée comme un tympan de portail. Tel est, à Saint-Denis, le tombeau du roi Dagobert qui fut édifié seulement sous saint Louis, et dont les sculptures racontent la légende de l'âme du roi, torturée par des démons dans une barque au milieu de la mer, puis délivrée par trois grands saints accourus à ses cris.

Nulle tristesse dans cet art funéraire du XIII^e siècle, rien d'impressionnant, rien même qui puisse éveiller l'idée de la douleur et de la mort ; jamais d'ornements macabres tels que têtes de morts et ossements ; le gisant lui-même semble heureux, son expression est paisible, souriante. Sur les faces du sarcophage, parfois, des personnages en bas-relief sont représentés debout sous des arcades, ce sont les « pleurants », mais pleurants qui ne pleurent pas : « Pourquoi pleurer sur un tombeau, semblent-ils dire, ne faut-il pas considérer avec sérénité ce passage d'une vie souvent pénible et toujours incertaine à une autre vie meilleure et éternelle?... » Ainsi, au XIII^e siècle, la sculpture funéraire, comme la sculpture monumentale, évoque un idéal et contribue à répandre l'enseignement chrétien ; au lieu de faire songer à la tristesse d'une fin, à la douleur des séparations, elle éveille l'idée d'une immortalité bienheureuse.

LA SCULPTURE ORNEMENTALE AU XIII^e SIECLE

La cathédrale gothique devait être, dans l'esprit de ceux qui la conçurent, une image complète, un miroir du monde ; elle devait donc contenir la vie sous toutes ses formes, non seulement l'homme avec son histoire, sa religion, sa morale, ses tombeaux, mais encore l'animal et la plante : faune et flore jouent donc un grand rôle dans la décoration des monuments du XIII^e siècle.

Les animaux servant à l'ornementation sont presque toujours fantastiques ; ce sont les gargouilles qui rejettent l'eau des toits loin des bases de l'édifice, les chimères juchées sur les balustrades de pierre à de grandes hauteurs, et une foule de petits animaux blottis sous les socles des statues, dans les angles des pierres et parmi les feuillages. Certains d'entre eux, que décrivent les bestiaires, ont des noms, des formes déterminées et cachent des symboles ; tels le lion, symbole de résurrection, parce que la légende

lui attribuait le pouvoir de donner la vie à ses petits en soufflant sur eux trois jours après leur naissance ; le pélican abreuvant ses petits de son sang comme le Christ a donné sa vie pour l'humanité — symbole de la Rédemption ; l'aspic se bouchant les oreilles l'une contre terre l'autre en y appliquant l'extrémité de sa queue, sourd ainsi à la voix des charmeurs comme le pécheur est sourd à la parole de vie — symbole du péché. Mais en général les animaux employés dans la décoration des édifices du moyen âge n'ont rien de symbolique, et leur aspect varie suivant la fantaisie des artistes : l'un porte une tête d'enfant sur un corps d'oiseau ; un autre a une longue queue qui s'enroule plusieurs fois sur elle-même et s'achève en tige feuillue ; tantôt une seule tête surmonte deux corps affrontés ; tantôt des ailes s'attachent aux flancs d'un quadrupède.

Néanmoins, on rencontre parfois, dans la sculpture du *xiii^e* siècle, des animaux bien réels ; tels sont les douze grands bœufs représentés sur les tours de la cathédrale de Laon, images des vaillantes bêtes qui, pendant tant d'années, durent hisser de la plaine sur la hauteur les matériaux nécessaires à la construction de la cathédrale ; tels sont aussi les chiens placés par les tombiers sous les pieds des gisantes, animaux familiers et symboles de fidélité ; tels sont encore les oiseaux charmants qui se jouent dans les feuillages, picotant les baies d'aubépine et de raisin, ou fouil-

lant de leur bec dans leurs plumes et sous leurs ailes.

Ainsi les imagiers du ^{xiii}^e siècle étaient bien capables de représenter la réalité ; s'ils l'ont souvent déformée, c'est qu'ils ont voulu donner à leurs motifs un caractère pittoresque, sauvage, amusant ou effrayant. Mais ils l'ont fait avec un art merveilleux, car leurs animaux imaginaires ont un air si vrai, si vivant, qu'on croirait presque les reconnaître... Tel corps de quadrupède n'a que deux pattes, une queue de serpent, un cou de cygne et des ailes, mais la ligne du cou ondule si naturellement, les pattes s'attachent au corps d'une manière si juste, et tous les détails ont été si bien observés sur la faune vivante, que l'ensemble tout entier, malgré ses bizarreries, donne une impression de vie et de vérité.

Les mêmes observations s'appliquent à la flore du ^{xiii}^e siècle, ou plutôt de la première moitié du ^{xiii}^e siècle : les feuilles représentées alors, comme celles de la fin du ^{xii}^e, n'appartiennent pas à des espèces déterminées : les artistes les ont créées en s'inspirant de la flore naturelle ; ils se sont permis toute fantaisie dans les formes particulières et les détails, mais ils ont observé scrupuleusement tous les caractères qui donnent la vraisemblance et la vie : port des feuilles, disposition des nervures, courbure des tiges, mode d'attache des pétioles, grâce des attitudes et des contours.

Vers le milieu du XIII^e siècle, la flore ornementale se transforma : les sculpteurs se mirent à copier servilement la nature ; dès lors apparurent sur les chapiteaux, groupées en bouquets, des feuilles que l'on reconnaît aisément : le chêne avec ses glands, la vigne avec ses grappes, l'aubépine et ses baies, l'églantier et ses fleurs, le houblon, l'érable-champêtre, l'armoise, la renoncule, le houx, le lierre, toutes les plantes des champs, des prairies et des bois, des jardins et des potagers même leur fournirent des modèles qu'ils reproduisirent très fidèlement ; ce fut la seconde flore, la flore naturaliste de la seconde moitié du XIII^e siècle, succédant à la flore généralisée de la fin du XII^e et de la première moitié du XIII^e.

L'une et l'autre sont fort belles : la première est remarquable surtout par son caractère monumental et par son originalité, la seconde est vivante et gracieuse, et toutes deux sont traitées avec une parfaite simplicité. Mais à la fin du XIII^e siècle un certain maniérisme s'introduisit dans la sculpture décorative en même temps que dans la sculpture historiée : ce fut le signe précurseur de l'art du XIV^e siècle.

LA SCULPTURE
MONUMENTALE ET RELIGIEUSE
AU XIV^e SIECLE

La sculpture monumentale n'eut pas au xiv^e siècle la même importance qu'au xiii^e : la grande période de construction était passée ; les cathédrales étant à peu près terminées, on se contentait d'y achever ou d'y ajouter quelques parties ; leurs chantiers ne présentaient plus aucune animation, et les « tailleurs d'images » n'y trouvaient à exécuter que des travaux secondaires. Ainsi nous avons vu comment les cathédrales de Rouen, d'Auxerre, de Lyon, reçurent, à la fin du xiii^e et au début du xiv^e, une décoration de minuscules bas-reliefs aux soubassements de leurs portails.

A Reims, le xiv^e siècle eut seulement à terminer quelques sculptures dans les gâbles de la façade, au-dessus des portails, et dans les parties hautes de la cathédrale ; à Saint-André de Bordeaux, l'église du xiii^e, restée inachevée, reçut au début du xiv^e un transept avec portail sculpté et une

abside décorée de statues dans des niches ; à Sens il fallut reconstruire une partie de la façade et y édifier un nouveau portail après l'effondrement d'une tour ; à Notre-Dame de Paris on exécuta, pendant la première moitié du xiv^e, la clôture du chœur, composée de hauts-reliefs racontant les scènes de l'Enfance de Jésus et les Apparitions du Christ ressuscité ; ailleurs on édifiait des chapelles, on sculptait des retables ou dessus d'autels, on ajoutait aux monuments terminés quelques reliefs ou quelques statues ; mais ce n'étaient là que des constructions partielles, des œuvres isolées, retardataires : les grands ensembles spontanément conçus et exécutés appartiennent tous au xiii^e siècle.

Dans ces conditions, les sculpteurs du xiv^e siècle s'attardèrent à leurs travaux ; ils cherchèrent la finesse du détail plus que la largeur monumentale, rivalisant ainsi avec les orfèvres et les ivoiriers. Mais, d'autre part, ces artistes s'appliquèrent à exprimer la vie, le mouvement, et ils le firent souvent d'une façon très heureuse.

Comme témoins très représentatifs de cet art religieux du xiv^e siècle, on peut citer les bas-reliefs qui furent sculptés dans le mur de l'abside de Notre-Dame de Paris, du côté nord. L'un représente la Mort de la Vierge, entourée des douze apôtres. Un autre nous fait assister aux funérailles de Marie : les apôtres portent le cercueil sur leurs épaules ; mais le prince des prê-

tres s'élançe et le pousse des deux mains pour le jeter à terre ; le malheureux est aussitôt puni de son sacrilège, ses poignets se brisent et ses deux mains restent appliquées sur le cercueil ; il se roule à terre, hurlant de douleur. Dans un troisième bas-relief la Vierge est enlevée au ciel par les anges. Dans un quatrième, elle reçoit au paradis la couronne des mains de son Fils. Puis suppliante, mains jointes, elle intercède pour les pécheurs auprès du Christ-Juge. Enfin, dans le sixième, est raconté, pour la seconde fois à Notre-Dame de Paris, le miracle du diacre Théophile, qui vendit son âme au diable et obtint de la Vierge son pardon. Il y a dans toutes ces scènes beaucoup de vie et d'expression, du mouvement et même parfois de l'agitation dans les attitudes : ainsi ces huit petits anges qui soutiennent les nuées auréolant la Vierge d'Assomption n'ont plus les allures paisibles de leurs frères du xiii^e siècle ; ils s'élançant avec fougue dans les espaces, tendent les bras, tournent la tête, fléchissent le genou avec vivacité ; de même les apôtres qui entourent la Vierge expirante se pressent, s'agitent, traduisent leur émotion par leurs attitudes et par leurs gestes. Art moins noble, moins grave que celui du xiii^e siècle, mais plus réel et plus vivant. Une autre nuance nouvelle se perçoit également ici : la silhouette de la Vierge montant au ciel ne révèle pas seulement une recherche du mouvement ; il y a quelque maniérisme dans le

« hanchement » très accentué, dans les ondulations de la ligne. Et de même la draperie est traitée ici avec beaucoup moins de simplicité qu'au XIII^e : des plis nombreux tombent de la hanche en saillie et se déroulent comme des lanières. Il n'est pas jusqu'aux feuillages courant dans la gorge du cadre quadrilobé de ces bas-reliefs qui ne témoignent du goût de ces artistes pour le mouvement et pour une grâce un peu affectée : les tiges ondulent, et le limbe des feuilles se soulève et s'abaisse en vagues sur lesquelles la lumière se joue en taches claires et obscures.

Tous ces raffinements dans le détail prouvent que l'art manquait de sève : n'ayant plus à créer, il se contentait de répéter les formules de l'idéalisme, et en répétant il devait bientôt s'atrophier et mourir. Il y a encore de la grandeur dans le beau Couronnement de la Vierge des parties hautes du portail de la Calende à Rouen ; mais à Saint-André de Bordeaux, les six statues d'évêques debout dans les ébrasements du portail nord du transept montrent bien ce que devenait l'idéalisme réduit en formules : ces six évêques se ressemblent tous comme si l'imagier avait copié six fois le même modèle, ils n'ont aucune expression, aucune vie.

C'est aussi à l'art idéaliste finissant qu'appartiennent les images de la Vierge exécutées au XIV^e, les unes pures encore de style, simples

et belles, les autres gâtées par le maniérisme et banales. Certaines particularités iconographiques distinguent ces Vierges de celles du XIII^e : au XIV^e, la Vierge, tantôt assise, tantôt debout, porte encore la couronne, mais elle n'a plus cet air de reine qui lui était donné jusque-là ; elle est tout occupée de son Enfant, elle joue avec lui, le regarde en souriant, ou semble inquiète, soucieuse, songeant à l'avenir dont elle a la connaissance anticipée. Quant à l'Enfant, il ne se tourne plus vers les fidèles pour les bénir, mais vers sa mère à laquelle il sourit, et dans sa petite main il tient généralement un fruit ou un oiseau. Ainsi le groupe n'a plus la même grandeur morale, ce n'est plus l'Enfant-Dieu majestueux et grave porté par la Reine du ciel : c'est un petit enfant bien humain, naïf et caressant, qui joue avec sa jeune mère. La Vierge est toujours « hanchée » du côté où elle porte l'Enfant ; son visage est d'un type idéal comme au XIII^e siècle, mais avec, parfois, quelques nuances individuelles ; celui de l'Enfant est presque toujours un peu vieillot, manquant de gentillesse et de vivacité. Enfin les draperies sont généralement compliquées, elles forment des plis roulés en godets, elles n'ont plus la belle simplicité du XIII^e.

Parmi les Vierges du XIV^e les plus belles et les plus célèbres, on peut en citer plusieurs de l'importante collection du Musée du Louvre : la

grande Vierge en pierre polychromée, exécutée sans doute dans l'Ile-de-France, si délicieuse de simplicité, d'oubli d'elle-même, si digne encore et d'un sentiment si profond ; la Vierge assise, en beau chêne, provenant de la collection Bossy, au front soucieux, au regard songeur chargé de mélancolie ; la petite Vierge picarde, également en bois de chêne, debout et très hanchée, qui regarde son Enfant avec un sourire non exempt de coquetterie. Le Musée du Louvre possède aussi la précieuse statuette en vermeil que la reine Jeanne d'Evreux, épouse de Charles IV le Bel, donna à l'abbaye de Saint-Denis en 1339. A l'église St-Germain-des-Prés se trouve une Vierge de marbre blanc connue sous le nom de « Notre-Dame la Blanche » qui fut offerte par la même reine à la même abbaye en 1340. A Notre-Dame de Paris, la belle Vierge de pierre adossée au pilier près de l'entrée du chœur est aussi du xiv^e siècle ; elle contemple son Enfant avec, au front, l'ombre d'un pressentiment douloureux, et l'Enfant, comme pour jouer, soulève le bord de son voile. La Vierge du cloître de la cathédrale Saint-Dié regarde aussi son Enfant avec une attention profonde dans laquelle il y a quelque inquiétude de l'avenir. La Vierge de l'église de Magny-en-Vexin rejette un peu la tête en arrière avec une expression de bonheur et de fierté. Au contraire celle de Varangeville (Meurthe-et-Moselle) incline la tête, et son regard est songeur. La Vierge que

possède la cathédrale de Sens est célèbre aussi, mais moins expressive, un peu raide et chargée de plis fort arrangés ; elle porte la date 1334. La Vierge du Musée archéologique de Lille se penche avec une tendresse soucieuse vers son Enfant à demi couché dans ses bras.

Une des plus précieuses Vierges du *xiv*^e est celle que possède le trésor de l'abbaye de Roncevaux. L'inscription gravée sur le socle nous apprend qu'elle a été faite à Toulouse ; elle est en bois recouvert de plaques d'argent ; sa hauteur assise est de 90 centimètres. L'Enfant Jésus s'élançait avec vivacité sur les genoux de sa Mère comme pour s'y mettre debout ; elle le regarde avec surprise. L'arrangement du voile sur les cheveux, la pose, les draperies sont d'une grâce charmante tout à fait exempte de maniérisme ; c'est une œuvre de beau style et de grande valeur.

Bien d'autres Vierges du *xiv*^e seraient à citer, mais elles sont peu nombreuses en comparaison de celles qui furent taillées par centaines et sans art, vulgaires articles de piété.

D'une manière générale, on peut dire que les plus belles Vierges du *xiv*^e sont celles du début du siècle, car elles gardent encore quelque chose de la largeur et de la simplicité du grand art monumental du *xiii*^e ; ensuite elles devinrent de plus en plus banales et maniérées : l'idéalisme allait s'étiolant, parce que les artistes, de plus en plus, perdaient de vue la réalité.

LA SCULPTURE FUNERAIRE ET ICONIQUE AU XIV^e SIECLE

Ainsi l'art gothique oubliait le grand principe qui l'avait engendré et lui avait inspiré ses chefs-d'œuvre ; en conséquence il dégénérait, et sa fin devenait inévitable. Mais la réalité elle-même vint à son secours : tandis qu'il s'épuisait en redites dans la sculpture religieuse, il se trouva vivifié, rénové dans la sculpture funéraire par l'idée de faire du gisant un véritable *portrait* du défunt ; et c'est ainsi que le « naturalisme » prit naissance au moment même où mourait l'idéalisme.

Les efforts des tombiers pour faire le portrait se manifestèrent dès les premières années du xiv^e siècle ; une effigie royale à Saint-Denis en témoigne, celle du roi Philippe III le Hardi, fils de saint Louis, mort en 1285. C'est seulement vingt ans plus tard que le tombeau fut exécuté ; mais on avait dû, suivant une coutume nouvelle, prendre le moulage en plâtre du visage du roi

immédiatement après sa mort, et ce moulage permit au tombier, vingt ans après, d'exécuter une image à la ressemblance du roi. Cette image n'est pas encore un véritable portrait ; certains traits manquent de personnalité, notamment les yeux, faits d'après un procédé conventionnel ; mais dans la bouche, par exemple, grande, aux lèvres minces et tendues, il n'y a plus rien d'idéal.

Après l'effigie de Philippe III le Hardi, il y eut à Saint-Denis une longue interruption dans la production de nouveaux « portraits ». Philippe IV le Bel et ses trois fils, les derniers Capétiens directs, morts coup sur coup de 1314 à 1328, eurent des tombeaux à gisants tout conventionnels. Leurs successeurs, les deux premiers Valois, Philippe VI, mort en 1350, et Jean le Bon, mort en 1364, ne furent représentés sur leurs tombeaux que sous le règne de Charles V. C'est alors que furent réalisés les plus grands progrès dans la voie du naturalisme : le roi Charles V, qui s'intéressait vivement aux arts, fit exécuter de nombreux portraits : portraits de lui-même, exigeant toujours que l'on fit sa « portraiture fidèle », portraits de sa femme, de ses fils, de ses parents et grands-parents. Ainsi il commanda à l'imagier André Beauneveu, de Valenciennes, quatre statues tombales pour Saint-Denis : celles de son grand-père Philippe VI et de sa grand-mère Jeanne de Bourgogne, celle de son père

Jean le Bon, et la sienne. La statue de Jeanne de Bourgogne a été détruite en 1793, mais nous possédons les trois autres dont les visages ont toute l'individualité d'authentiques portraits. Il est probable qu'André Beauneveu fit aussi la statue gisante de Philippe VI, qui est aujourd'hui au Musée du Louvre, et provient du tombeau des entrailles de ce roi en l'église des Jacobins de Paris : le sachet en peau de daim qui contenait les entrailles a été, suivant la coutume, figuré en pierre et posé sur la statue qui le retient de la main. Ces deux effigies de Philippe VI, celle du tombeau de son corps et celle du tombeau de ses entrailles, présentent entre elles de grandes ressemblances : c'est bien le même personnage à des âges différents. La statue de Charles V, à Saint-Denis, est également d'une individualité très marquée : c'est certainement le portrait du roi d'après le modèle vivant — d'après « le vif » comme on disait alors — tel qu'il était en 1364, à l'âge de 26 ans.

La dernière statue funéraire qui fut faite, au xiv^e siècle pour la basilique de Saint-Denis est celle du brave connétable, Bertrand du Guesclin, qui fut tué en 1380 au siège de Châteauneuf-de-Randon. Le roi Charles V, voulant que son fidèle serviteur reposât tout près de lui, l'avait fait inhumer à Saint-Denis, au pied du tombeau qu'il avait fait préparer pour lui-même ; mais Charles V mourut quelques mois après, sans avoir

eu le temps de faire édifier le tombeau de du Guesclin ; Charles VI réalisa le projet de son père, et c'est seulement en 1397 que le monument fut terminé. L'effigie de du Guesclin est d'une individualité saisissante, et correspond exactement aux descriptions des historiens du temps : elle est courte et grosse, avec la tête toute ronde enfoncée entre les épaules, le menton rentrant, les yeux « sortants ». Ainsi, à l'extrême fin du xiv^e, les tombiers étaient capables d'exécuter des effigies d'un naturalisme consciencieux.

Les chanoins, les évêques, les chevaliers étaient représentés sur leurs tombeaux avec le même souci d'exactitude ; seules les effigies féminines conservèrent, pendant la plus grande partie du xiv^e, leur caractère idéal et leur type abstrait : les reines, les abbesses, les grandes dames apparaissent toujours, sur leurs tombeaux, belles et jeunes même quand elles mouraient fort âgées. C'est seulement à la fin du xiv^e siècle que l'on donna quelque individualité aux gisantes : la statue de Blanche de France, fille de Charles IV et de Jeanne d'Evreux, morte en 1393, est une des premières effigies de femmes présentant les caractères d'un portrait.

Les progrès réalisés dans la sculpture funéraire se firent sentir dans toute la statuaire de la seconde moitié du xiv^e siècle. Nous n'avons plus, malheureusement, aucune des statues qui

décoraient l'escalier connu sous le nom de « vis du Louvre » ; il y en avait dix, représentant le roi Charles V et la reine Jeanne de Bourbon, les ducs d'Orléans, d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, puis la Vierge et saint Jean, et deux hommes d'armes qui semblaient monter la garde à la porte des appartements du roi. D'autres statues étaient placées en différents endroits du Louvre ; les murs extérieurs, les grandes salles des châteaux étaient également décorés de statues, statues de rois et de reines, de princes et de princesses ; il y avait aussi, à l'intérieur des églises, dans les chapelles privées, des statues de donateurs et de donatrices. La plupart de ces statues ont été détruites. Celles qui nous sont parvenues nous donnent une très haute idée de la statuaire française de la seconde moitié du xiv^e siècle. Telles sont les deux célèbres statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon que possède le Musée du Louvre ; elles proviennent de l'ancienne église des Célestins de Paris dont elles décoraient le portail. Ce sont d'admirables portraits : lui, avec son nez « un peu longuet » et sa bouche « non trop petite » suivant les propres termes de son historiographe Christine de Pisan, a une expression pleine de finesse et de bonhomie, de bienveillance et de malice ; il tient à la main le modèle de l'église des Célestins, dont il avait lui-même posé la première pierre dans les jardins de son hôtel Saint-Paul ; elle, sans beauté, mais

l'air si parfaitement honnête, porte la robe très longue et très ample, le surcot ajusté et la résille perlée. Ces deux statues ont été faites en l'année 1374 ; on sait qu'elles ont été exécutées à Paris même, dans l'atelier de deux artistes français : Raymond du Temple et Jean de Saint-Romain.

Il est intéressant d'en rapprocher les statues de Jeanne de Boulogne et de Jeanne d'Armagnac, les deux femmes du duc de Berry. Ces deux statues décorent l'immense cheminée de la grande salle du Palais de Justice de Poitiers. Exécutées après 1389, elles présentent les mêmes caractères que les statues précédentes, et sont comme elles tout à fait représentatives de la statuaire française du dernier tiers du xiv^e siècle, au moment où allait prendre naissance le style « bourguignon ».

LA SCULPTURE « BOURGUIGNONNE »

(xiv^e-xv^e siècle)

A la fin du xiv^e et au commencement du xv^e siècle, le royaume de France, en proie à l'anarchie, à la guerre civile et à la guerre étrangère, se trouvait dans une situation bien peu favorable au développement des arts. Une seule province française, la Bourgogne, jouissait de la paix et d'une grande prospérité, car elle possédait son indépendance depuis qu'elle avait été donnée par le roi Jean le Bon à l'un de ses fils, Philippe le Hardi. Grâce à cette situation, la Bourgogne put devenir un grand foyer d'art entre les mains de son prince qui, comme tous les Valois, aimait à s'entourer d'artistes et à leur commander d'importants travaux.

C'est ainsi qu'il fit construire à Champmol, près de Dijon, un couvent de frères chartreux où il devait être inhumé, ainsi que les ducs de Bourgogne, ses successeurs.

Or, parmi les ouvriers employés à cette construction, se trouvait un certain Claus Sluter, inscrit comme charpentier, et qui ne tarda pas à se révéler sculpteur de génie. Claus Sluter devint bientôt le chef de l'atelier de Champmol et le créateur du style « bourguignon ». Il dirigea les travaux de 1389 à sa mort, en 1405, et eut pour successeur son neveu, Claus de Werve.

De la « Chartreuse de Champmol », il ne reste aujourd'hui qu'une tourelle d'escalier et le portail décoré de cinq statues : une Vierge debout, au trumeau, et, dans les ébrasements, agenouillés, le duc Philippe le Hardi et la duchesse Marguerite de Flandre, présentés à la Vierge par leurs patrons, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie. La statue de la Vierge fut sans doute exécutée par Jean de Marville, le premier chef de l'atelier, auquel Claus Sluter succéda en 1389. Mais les quatre autres statues, œuvres de Claus Sluter lui-même, sont tout à fait révélatrices du style « bourguignon ». Leurs visages sont d'une individualité frappante, même ceux des deux saints ; le plus remarquable est celui de Philippe le Hardi, si individuel et si expressif : c'est là, on n'en peut douter, un très véridique portrait. Ces quatre personnages portent les vêtements qui étaient en usage à la fin du xiv^e siècle : les robes très longues et très amples et les vastes « huppelands » faites de tissus lourds et épais. Claus Sluter a observé les plis larges et profonds

de ces costumes du temps ; il les a imités en accentuant encore leur caractère, et il a ainsi donné aux draperies une ampleur et une lourdeur qu'on ne leur avait jamais vues jusqu'alors dans la sculpture française.

L'œuvre la plus célèbre de Claus Sluter est le monument connu sous le nom de « Puits de Moïse ». Elevé de 1395 à 1405, dans le grand cloître de la Chartreuse de Champmol, au centre d'un bassin, il se composait d'un calvaire et d'un énorme pilier lui servant de support. Le calvaire a été complètement détruit pendant la Révolution ; le pilier seul nous reste, à la place même qu'il occupait, et n'ayant perdu que sa polychromie. Douze figures le décorent : six anges qui semblent soutenir de leurs ailes la plate-forme sur laquelle se dressait le calvaire, et six prophètes représentant le tribunal chargé de condamner au supplice, comme dans les « Mystères de la Passion », celui qui devait racheter l'humanité. Les six anges ont été exécutés par Claus de Werve, d'après les dessins de Claus Sluter ; mais les six prophètes ont été sculptés par Claus Sluter lui-même, et ce sont six admirables statues, d'une originalité et d'une puissance incomparables. La plus saisissante est celle de Moïse, d'où le nom donné au monument : Moïse, le conducteur du peuple hébreu, avec son front cornu comme celui des grands boucs qui conduisent les troupeaux, avec sa barbe

splendide, garde dans sa tristesse une expression d'autorité imposante ; les autres, vieillards ou jeunes hommes, tous profondément affligés, traduisent de différentes manières les sentiments auxquels ils sont en proie, tantôt abattus, consternés, tantôt révoltés, ardents. Ils sont vêtus de lourdes étoffes qui tombent en gros plis ou bouillonnent autour d'eux en remous agités. Leurs visages sont remarquablement expressifs, pleins de caractère, et présentent de fortes particularités individuelles.

Le Puits de Moïse exerça sur l'art du xv^e siècle une grande influence : des indulgences étant accordées à ceux qui y venaient en pèlerinage, on vint en foule à Champmol, par piété ou par curiosité, voir l'œuvre de Claus Sluter, et les figures du Puits de Moïse devinrent des modèles pour les tailleurs d'images de toute la France.

Cependant, à Champmol, d'autres œuvres faisaient aussi école : c'étaient les tombeaux des deux premiers ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean sans Peur. Ces tombeaux sont d'un type ancien, remontant au xiii^e siècle : l'effigie gisante repose sur un sarcophage autour duquel défilent des « pleurants » ; mais ces pleurants sont réellement nouveaux par leur caractère : ce ne sont plus de petites figures en bas-relief indifférentes et sereines, ce sont des statuettes représentant les officiers de la maison du défunt

enveloppés de lourdes chapes, et qui expriment leur douleur de la manière la plus pathétique.

Telles sont les principales œuvres de l'atelier « bourguignon » dont nous retrouverons les caractères, tantôt atténués, tantôt poussés à l'exagération, dans bien des sculptures qui furent exécutées au xv^e siècle, en Bourgogne et dans les autres provinces françaises.

LA SCULPTURE FUNERAIRE

AU XV^e SIECLE

Les tombiers du xv^e siècle poursuivirent les progrès de leurs prédécesseurs du xiv^e dans l'art de faire le portrait : ils arrivèrent à rendre avec plus de finesse l'individualité des traits, la personnalité de l'expression ; et, ne se contentant plus de reproduire fidèlement le visage des hommes, ils exécutèrent aussi de consciencieuses effigies de femmes.

Ils eurent, en outre, à traiter parfois un thème que le xiv^e n'avait pas connu : « le transi ». C'était la représentation du défunt sur sa tombe, non pas vêtu et vivant comme on l'avait fait jusque-là, mais nu et décharné. Dès le début du xv^e siècle, le cardinal Lagrange fut ainsi représenté sur son tombeau, en l'église Saint-Martial d'Avignon ; tombeau magnifique autant qu'on en peut juger par les descriptions anciennes, car le monument a été presque entièrement détruit au xviii^e siècle. Il comprenait huit rangs super-

posés de sculptures représentant le cardinal en prière devant la Vierge et différentes scènes de la vie de Marie ; puis deux effigies du cardinal, l'une en costume épiscopal, le gisant, l'autre à l'état de cadavre à peine couvert d'un pan de linceul, le transi.

Les tombiers du xv^e siècle, en exécutant ces images nouvelles, ont montré combien ils furent consciencieux dans l'observation et le rendu de la réalité. Le transi du cardinal Lagrange, un des rares morceaux conservés de cet important tombeau, a fait l'admiration des grands médecins qui l'ont examiné au point de vue anatomique.

Le thème du transi fut souvent représenté au xv^e siècle, et la tombe reçut souvent aussi un décor macabre ; ainsi, autour du sarcophage de Philippe de Morvilliers, président au Parlement de Paris, les traditionnels pleurants étaient remplacés par des cadavres enveloppés dans leurs linceuls. Ce sarcophage curieux a disparu, c'est par une gravure ancienne que nous le connaissons, mais la statue funéraire de Philippe de Morvilliers est conservée au Musée du Louvre. Elle n'a rien de macabre ; c'est un gisant de style bien français, d'un réalisme consciencieux et simple qui veut seulement reproduire le modèle avec exactitude sans exagérer ses caractères et sans rechercher les effets.

La basilique de Saint-Denis ne possède plus qu'une seule tombe royale du xv^e siècle, celle

du pauvre roi fou Charles VI et de sa femme, Isabeau de Bavière. Le tombier qui fit cette sépulture a donné à l'effigie de Charles VI un caractère inexpressif que devait avoir réellement le visage du roi privé de raison ; et il a fait de la vicieuse Isabeau de Bavière un portrait remarquable de pénétration psychologique.

Dans l'église de Souvigny (Allier), lieu de sépulture des seigneurs de Bourbon, se voient deux tombeaux particulièrement représentatifs des deux grands styles du xv^e siècle : le style français et le style bourguignon. L'un est le tombeau du duc Louis II de Bourbon et de la duchesse Anne d'Auvergne ; il se compose d'un vaste sarcophage sur lequel reposent deux belles effigies, en costumes du temps reproduits avec une scrupuleuse exactitude. Le tombier a représenté avec le plus grand soin l'opulente chevelure bouclée dont le duc était si fier ; il a donné aux plis de la robe de la duchesse de l'ampleur et du mouvement, mais en gardant une sobriété toute française.

L'autre tombeau de Souvigny est celui du duc Charles I^{er} de Bourbon et de la duchesse Agnès de Bourgogne. Il fut exécuté par un sculpteur lyonnais, Jacques Morel, qui pratiquait à merveille le style « bourguignon ». Jacques Morel fit du duc et de la duchesse deux effigies remarquables de largeur et de précision, et il se montra digne disciple de Claus Sluter, dans la manière

dont il traita les draperies, allongeant démesurément le manteau du duc et la robe de la duchesse pour les faire rejaillir en bouillonnements tumultueux jusque sur le dos des animaux placés sous leurs pieds.

On peut voir au Musée du Louvre un superbe tombeau de la fin du xv^e siècle, également de style bourguignon. Ce tombeau, provenant de l'ancienne abbaye de Cîteaux, est celui de Philippe Pot, grand sénéchal de Bourgogne. Le gisant, en armure de guerre complète, repose sur une dalle que portent sur leurs épaules huit pleurants, lourdement drapés dans leurs grands manteaux de deuil. Le réalisme bourguignon apparaît ici dans l'effigie rude et puissante de Philippe Pot, et dans les statues de pleurants aux proportions courtes, aux draperies lourdes, aux attitudes exprimant la douleur. Il se dégage de l'ensemble de ce monument une impression grande et triste qu'accentue encore la polychromie bien conservée, les couleurs vives et variées des armoiries de Philippe Pot, peintes sur sa cotte d'armes, contrastant avec le grand noir uniforme des pleurants dont les visages mêmes disparaissent sous les capuchons rabattus.

Ainsi le style français et le style bourguignon produisaient au xv^e siècle des tombeaux différents de caractères mais également remarquables.

LA SCULPTURE RELIGIEUSE

AU XV^e SIECLE

Les nombreuses images religieuses exécutées au xv^e siècle diffèrent complètement par l'esprit et par la facture de toutes celles qui les avaient précédées : le réalisme succéda à l'idéalisme.

Les saints devinrent, au xv^e siècle, des êtres familiers auxquels on s'adressa plus volontiers qu'à Dieu, que l'on prit pour patrons, et dont on voulut avoir l'image. On les représenta d'une manière pittoresque et familière : sainte Anne, la patronne des mères de famille, apprenant à lire à la Vierge enfant ; saint Jacques, le pèlerin, avec sa panetière et son bourdon ; saint Roch toujours accompagné de son chien et saint Antoine de son cochon ; saint Crépin, le patron des cordonniers, assis à son établi et raccommodant des chaussures ; saint Joseph portant sur son épaule sa hache de charpentier... Leur visage n'a plus ce caractère général qui lui avait été donné jusque-là ; il est toujours d'une individualité très marquée, comme celui de ce bon saint

Jacques provenant de Semur-en-Auxois (aujourd'hui au Louvre), qui a une physionomie si personnelle, un regard si vivant.

Au retable de la Tarasque, dans la cathédrale Saint-Sauveur, à Aix, sainte Anne est une vieille femme au visage ridé, à l'expression soucieuse ; saint Maurice est un charmant jeune homme en costume de chevalier du xv^e siècle ; et sainte Marthe se tient debout près de la Tarasque, cette bête monstrueuse et fabuleuse qu'elle dompta en lui jetant de l'eau bénite.

La Vierge elle-même au xv^e siècle perdit sa couronne de reine et devint une simple femme, une bonne mère, berçant son Enfant dans ses bras et le regardant avec tendresse. Les artistes « bourguignons » allèrent même parfois jusqu'à lui donner une certaine vulgarité, cherchant seulement à la rendre touchante par son expression maternelle ; ils la firent courte, trapue, et l'enveloppèrent de draperies lourdes et compliquées, aux plis nombreux, agités et étalés en tous sens. La Vierge que possède l'hôpital de Saint-Jean-de-Losne est, dans cette série, une des plus remarquables par son ampleur et sa dignité. Au Musée du Louvre et au Musée de Cluny, on peut voir quelques Vierges très caractéristiques du style bourguignon.

Mais l'art purement français du xv^e s'opposa à cet art bourguignon dans la sculpture religieuse comme dans la sculpture funéraire : il évita toute

exagération, tout parti-pris, toute formule, cherchant à rendre la réalité d'une manière plus sobre et plus simple, et souvent même il donna à ses productions la grâce et la beauté.

Ainsi, au début du xv^e siècle, un artiste français resté inconnu exécuta une des œuvres les plus charmantes de l'iconographie de la Vierge : le haut-relief qui surmonte la porte monumentale du château que Louis d'Orléans se fit construire à la Ferté-Milon (Aisne). Adversaire acharné du duc de Bourgogne, qui devait le faire assassiner en 1407, Louis d'Orléans, on le devine, n'adopta pas le style bourguignon... Aussi le haut-relief de la Ferté-Milon est-il du plus pur style « français » du xv^e. La Vierge qui s'agenouille aux pieds du Christ a un très grand charme ; derrière elle, un ange relève la longue traîne de son manteau dont les plis se drapent avec beaucoup de grâce ; et d'autres anges entourent leur reine, tandis que l'un d'eux, descendant du ciel, dépose la couronne sur sa tête inclinée.

Le style français donna à l'art chrétien, au cours du xv^e siècle, de nombreux chefs-d'œuvre : des Vierges belles, gracieuses et simples autant que celles du xiii^e siècle, mais avec une individualité que les Vierges du xiii^e n'avaient pas : telles sont la vierge de l'église Notre-Dame-du-Mathuret à Riom ; la Vierge de la chapelle du château de Châteaudun, grande et sereine ; puis

des anges délicieux que l'on rencontre partout, tantôt, dans les voussures des portails, enveloppés de leurs longues ailes, ils font penser aux hirondelles qui s'abritent sous les porches des églises ; tantôt, prenant leur vol, ils garnissent la corbeille d'un chapiteau, comme au pilier qui supporte la petite chapelle de l'Hôtel de Cluny à Paris ; ailleurs, ils balancent l'encensoir, jouent de la harpe, portent des écussons d'armoiries comme dans le haut-relief de la Ferté-Milon ; sur les tombeaux, en des attitudes pleines de sollicitude, ils soutiennent les coussins où reposent les têtes des gisants ; partout ils mettent leur note de jeunesse et de charme, même sur les toits des châteaux où ils indiquaient la direction du vent, comme cet ange-girouette qui fut longtemps au château du Lude (Sarthe), et qui est aujourd'hui en Amérique.

Plus encore que dans l'iconographie des saints, de la Vierge et des anges, c'est dans l'iconographie de la Passion que se révéla au xv^e siècle l'esprit nouveau : on représenta les thèmes anciens avec un caractère réaliste et douloureux qu'ils n'avaient jamais eu, et l'on créa des thèmes nouveaux.

Ce changement de caractère et ce renouvellement des sujets furent la conséquence de l'évolution du sentiment religieux au moyen âge : dès la seconde moitié du xiv^e, le chrétien se mit à méditer douloureusement sur les souffrances

du Christ et de la Vierge au Calvaire; il voulut suivre son Dieu dans tous les épisodes de la Passion, faisant avec lui son « Chemin de Croix »; il fut profondément ému, attendri, et « des fontaines de larmes coulèrent dans toute la chré-
tienté ».

Cette nouvelle forme de la piété fut sans doute suscitée par la lecture d'un livre de « Méditations sur la vie de Jésus-Christ » qui eut dès le xiv^e siècle une très grande vogue; ce livre retraçait tous les détails de la Passion de la manière la plus émouvante.

D'autre part, les « Mystères » que l'on jouait au xv^e siècle sur le parvis des églises mirent *réellement* sous les yeux des chrétiens les scènes religieuses qu'ils s'étaient figurées jusque-là d'une manière plus ou moins abstraite. Dès lors on demanda à l'art de représenter avec autant de réalité que les Mystères toutes les scènes chrétiennes, particulièrement les scènes douloureuses du Calvaire.

Ainsi le Christ sur la croix devint au xv^e siècle une véritable incarnation de la souffrance : les épines de sa couronne s'enfoncent dans ses chairs meurtries; le sang ruisselle sur son front et s'échappe des plaies de son côté, de ses mains, de ses pieds; ses yeux expriment l'angoisse lorsqu'ils se lèvent vers le ciel, comme dans la belle tête de Christ champenoise que possède le Musée du Louvre; ils disent l'abattement et la résigna-

tion lorsqu'ils s'abaissent en se fermant à demi, comme dans l'admirable tête de Christ du Musée de Beauvais.

Les retables ou dessus d'autels représentèrent, comme les Mystères, non seulement le Christ mourant sur la croix, mais d'autres épisodes du drame du Calvaire, tels que le Portement de croix et la Descente de croix. Ces retables, généralement en bois, étaient la spécialité des ateliers d'Anvers et de Bruxelles ; mais les ateliers du nord de la France en firent beaucoup aussi dans la seconde moitié du xv^e siècle et au début du xvi^e. Ce sont de vrais tableaux sculptés, divisés en compartiments, où des personnages nombreux, aux costumes bariolés, aux expressions brutales ou douloureuses, s'agitent autour de la croix. Et, souvent, pour mieux faire ressortir par un saisissant contraste l'horreur des scènes du Calvaire, les artistes ont figuré en d'autres compartiments quelques scènes charmantes de l'Enfance de Jésus : la Nativité, l'Adoration des bergers et des mages.

Mais parmi tous les thèmes se rattachant à la mort du Christ, deux surtout furent plus souvent représentés et donnèrent lieu aux œuvres les plus considérables : la Vierge de pitié et la Mise au tombeau.

La Vierge de pitié ou, comme on disait simplement alors, la « pitié », c'est la Vierge de douleur tenant sur ses genoux le corps du Christ

détaché de la croix — thème émouvant entre tous et que les sculpteurs du xv^e siècle ont su traduire d'une manière admirable : ils ont su, en effet, grâce à un instinct tout français, se garder du caractère théâtral et des exagérations qui étaient l'écueil dans un pareil sujet. Toutes les « pitiés » du xv^e siècle ne sont pas des chefs-d'œuvre pour l'exécution comme la célèbre pitié de Bayel, mais toutes sont des chefs-d'œuvre pour l'expression de la douleur, de la douleur sans cris, sans gestes, de la douleur vraie, profonde, résignée, calme, dans laquelle se manifesta la vraie grandeur morale.

Les Mises au tombeau présentent au xv^e siècle le même caractère de modération dans l'expression de la douleur, caractère qu'elles devaient perdre au xvi^e siècle sous l'influence de l'art italien. C'est en s'inspirant de l'Évangile que les tailleurs de pierre ont représenté la Vierge défaillante, des saintes Femmes et des disciples groupés autour du sépulcre où Nicodème et Joseph d'Arimathie déposent avec un religieux respect le corps du Christ. Ce thème fut en grande faveur, car les Mises au tombeau conservées se comptent en France par centaines; et les artistes surent varier à l'infini la disposition du groupe, les attitudes, les expressions des personnages.

La plus ancienne que nous possédions date de 1454; elle est dans la chapelle de l'hôpital de

Tonnerre. C'est une des plus belles par le sentiment et par la facture.

Mais la plus admirable entre toutes est la Mise au tombeau de l'abbaye de Solesmes (Sarthe), qui date de 1496. Elle se trouve placée dans un enfeu profond ménagé à l'étage inférieur d'une sorte d'édicule. A l'étage supérieur se dresse la croix sur laquelle le Christ n'est plus, entre deux autres croix où expirent le bon et le mauvais larron. Au-dessous, dans l'enfeu qu'encadrent deux soldats, gardiens du tombeau, neuf personnages composent le groupe funèbre, recueillis, silencieux, accablés : la Vierge soutenue par saint Jean, deux saintes Femmes et un disciple contemplant une dernière fois le Maître bien-aimé étendu dans le linceul dont les extrémités sont retenues par Nicodème et Joseph d'Arimathie. Ce dernier est particulièrement remarquable : avec son costume seigneurial de la fin du xv^e siècle, son embonpoint, son large visage à double menton et l'individualité de ses traits, il semble être l'authentique portrait de quelque grand seigneur de l'époque. Enfin, seule au premier plan, « isolée dans sa douleur », Marie-Madeleine n'ayant plus la force de se soutenir, plus la force de voir, est tombée assise au pied du tombeau; accoudée sur ses genoux, les mains jointes contre ses lèvres, les paupières baissées, elle est tout absorbée dans sa douleur et dans sa

prière; figure admirable et profondément émouvante par sa simplicité et sa vérité.

Presque toute la décoration du petit monument qui abrite la Mise au tombeau de Solesmes appartient au gothique flamboyant, c'est-à-dire à la dernière période de l'art architectural et ornemental du moyen âge, avec ses arcs surbaissés enrichis de nombreuses moulures, ses accolades, ses balustrades finement ajourées, ses dentelles de pierre et sa flore. Cette flore, — la troisième flore gothique ou flore du xv^e siècle — est, comme la statuaire de l'époque, toute réaliste, car elle part de l'observation de la réalité et reproduit les motifs naturels en accentuant leurs caractères particuliers. Les artistes du xv^e siècle choisirent dans la nature les feuilles les plus caractérisées, les plus mouvementées, les plus découpées : chou frisé, vigne, chêne, chardon, et ils les représentèrent en exagérant encore leurs caractéristiques, leurs mouvements, leurs découpures. Ils obtinrent ainsi une flore peu variée, mais vivante, pittoresque, niche et très décorative, qui s'épanouit amplement sur tous les monuments du xv^e siècle.

A Solesmes, à côté de cette décoration toute française, apparaît sur les contreforts une ornementation tout italienne : ce sont des « pilastres à arabesques » avec leurs motifs en fin relief, vases et balustres, rinceaux d'acanthé, corbeilles

de fruits, rosaces, « putti » ou angelots nus. C'est que, au moment où l'on exécutait cette œuvre — 1496 — le roi Charles VIII venait de rentrer en France, ramenant de son expédition d'Italie des ornemanistes italiens. La Mise au tombeau de Solesmes est donc probablement le premier monument français auquel fut appliquée une décoration « renaissance ».

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU DEBUT DU XVI^e SIECLE

Les éléments de décoration et le style ornemental importés d'Italie à l'extrême fin du xv^e siècle se répandirent assez vite en France : lorsqu'on passe en revue les monuments exécutés dans la première moitié du xvi^e siècle, on voit disparaître peu à peu les feuillages gothiques et le décor flamboyant tandis que se multiplient de plus en plus les motifs italiens. La « Renaissance » ne tarda pas à triompher pleinement dans l'ornementation des monuments français, et l'on ne vit bientôt plus que niches à coquilles, pilastres cannelés ou couverts d'arabesques, feuilles d'acanthé, oves et rais de cœur, bucrânes et putti, sphinx et chimères.

Mais tandis que la sculpture ornementale devenait ainsi tout italienne, la sculpture historiée et la statuaire restaient absolument françaises, fidèles aux principes de vérité et de simplicité qui avaient depuis les origines présidé à leur évolution. Elles produisirent pendant le premier tiers du xvi^e siècle des œuvres remarquables, faisant suite directement par l'esprit et par la facture à celles du xv^e siècle français.

C'est ainsi que furent représentées mille scènes de l'histoire ou de la légende, non seulement sur les monuments religieux comme aux siècles précédents, mais encore sur les monuments civils, car la mode s'était établie, dès le xv^e siècle, de faire construire et décorer de sculptures des hôtels particuliers. A Rouen, par exemple, le seigneur de Bourghéroulde fit décorer son hôtel de bas-reliefs représentant avec beaucoup de vérité différents épisodes de l'entrevue du Camp du Drap d'Or, entrevue à laquelle il avait eu l'honneur d'assister. Dans les églises, retables, stalles, clôtures de chœur continuèrent à raconter la vie de Jésus, les histoires et les légendes de la Bible et de la vie des saints, d'une manière toute réaliste et pittoresque ; telles sont les magnifiques stalles de la cathédrale d'Amiens qui datent du premier quart du xvi^e siècle. Partout alors les scènes, religieuses ou historiques, sont traitées dans un style très animé, vivant et familier.

Enfin les derniers gothiques ont donné libre cours à leur fantaisie et montré avec quel esprit curieux et amusé ils observaient la réalité en exécutant, pour compléter leur décoration monumentale, une multitude de scènes de genre et de figures grotesques, toujours réalistes, souvent spirituelles, parfois même caricaturales. Dans tout cela, aucune influence italienne ne venait encore troubler l'art français.

On en peut dire autant de la statuaire, religieuse ou funéraire, du premier tiers du xvi^e siècle : elle resta fidèle à la tradition nationale, poursuivant à la fois l'idéal du xiii^e siècle et celui des xiv^e et xv^e, c'est-à-dire cherchant à concilier la beauté et la grâce avec l'individualité, et toujours s'efforçant d'exprimer des sentiments profonds — caractéristique essentielle de toute figure gothique.

C'est en Touraine que furent exécutées les plus belles œuvres de cette époque. Au début du xvi^e siècle vivait à Tours, depuis une trentaine d'années, un vieux maître sculpteur qui jouissait d'une haute considération : Michel Colombe. Il avait de 72 à 78 ans lorsqu'il exécuta les deux seules œuvres que nous possédions de lui ; et ces œuvres lui ayant été commandées par un grand seigneur, cardinal, véritable Mécène du temps, et par la reine de France, on peut penser que sa longue carrière avait été féconde en chefs-d'œuvre. Tout a disparu, et l'on ne sait rien de la vie de Michel Colombe, rien de sa formation artistique.

Le Musée du Louvre possède l'une des deux œuvres conservées : le bas-relief représentant saint Georges terrassant le dragon, qui fut commandé au vieux maître en 1508 par le cardinal Georges d'Amboise pour la chapelle du château de Gaillon. L'encadrement du bas-relief a été

exécuté à Gaillon par un italien, mais le bas-relief est encore tout à fait gothique.

L'autre œuvre de Michel Colombe est le tombeau, aujourd'hui dans la cathédrale de Nantes, des derniers ducs de Bretagne, François II et Marguerite de Foix, père et mère de la reine Anne de Bretagne. La décoration du sarcophage est tout à fait italienne avec ses pilastres à arabesques et ses figures d'apôtres représentées pour la première fois sur un tombeau français. Seuls les pleurants, accroupis dans les médaillons, appartiennent à la tradition française. Cette partie du tombeau a été exécutée par un Italien. Mais les statues du monument ont été taillées par Michel Colombe, aidé de son neveu et disciple Guillaume Regnault. Ce sont quatre figures de Vertus, debout aux angles du sarcophage, bien françaises de visage et de caractère; trois angelots délicieux tenant les coussins sous les têtes des deux gisants; enfin les deux effigies couchées du duc et de la duchesse, admirables de noblesse et de simplicité, de vérité et de beauté.

Le bas-relief de Gaillon et le tombeau de Nantes nous donnent de Michel Colombe la plus haute idée. Aussi regrette-t-on vivement de ne pas connaître les œuvres qu'il exécuta pendant la seconde moitié du xv^e siècle. Peut-être en possédons-nous quelques-unes sans savoir qu'elles sont de sa main ; peut-être est-il l'auteur des

plus belles figures de la Mise au tombeau de Solesmes, en particulier de l'admirable Madeleine, si belle, si simple et si profondément vraie.

Lorsque Michel Colombe mourut, ses disciples continuèrent son œuvre. Les statues religieuses et funéraires qu'ils exécutèrent sont toutes pénétrées de l'esprit de leur maître ; telles sont les statues gisantes de Louis de Poncher et de Roberte Legendre au Musée du Louvre ; tels sont aussi, dans la cathédrale de Tours, les deux petits gisants des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, morts à 3 ans et à 25 jours, si émouvants de vérité ; telles sont enfin les délicieuses Vierges d'Olivet et d'Ecouen, si dignes et si pures, que possède le Musée du Louvre ; la belle Vierge de l'église de Mesland, si maternelle ; la charmante Vierge rustique du château de la Carte ; et les statues provenant du vieux château de Chantelle : saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne, aujourd'hui au Louvre.

Les autres provinces françaises exécutèrent aussi, pendant le premier tiers du xvi^e siècle, des œuvres qui, sans égaler celles de Touraine, sont intéressantes et belles. En Champagne, la production fut particulièrement importante et remarquable. La sainte Marthe de l'église de la Madeleine à Troyes peut compter parmi les chefs-d'œuvre de l'époque ; autour d'elle on groupe une série de figures qui lui ressemblent

par les traits et par l'expression, graves, recueillies, modestes : celles des Mises au tombeau de Chaource et de Villeneuve - l'Archevêque, la « pitié » de Bayel, certaines Vierges des églises de Champagne, la madone champenoise du Louvre.

Bien des œuvres, en d'autres provinces, mériteraient d'être citées parmi les plus belles œuvres de l'époque : les Vierges de l'Hôpital-sous-Rochefort et de Saint-Galmier ; la sainte Anne avec la Vierge enfant de la cathédrale de Bordeaux ; celle de l'église de Sainte-Colombe (Isère) ; en Normandie, les belles statues de l'église de Verneuil ; certaines figures du tombeau des cardinaux d'Amboise dans la cathédrale de Rouen... Tourangelles, champenoises, normandes, toutes incarnent l'idéal français de l'époque, idéal très élevé, très pur, épris de grandeur morale et de profondeur de sentiment, de beauté digne et vraie, de grâce simple absolument exempte de maniérisme ; — idéal absolument opposé à l'idéal italien de la Renaissance, qui sacrifiait tout à la beauté plastique et au caractère décoratif.

Or, l'idéal italien pénétra en France vers 1535 et se substitua bientôt à l'idéal français. La sculpture française changea donc complètement de caractère dans le second tiers du xvi^e siècle ; et, malgré certaines résistances de l'esprit et du goût français, la « renaissance » triompha.

CONCLUSION

Au moment où l'esthétique italienne s'introduisit en France, la sculpture française produisait des chefs-d'œuvre ; elle n'avait donc pas à « renaître ». Rien de plus impropre, par conséquent, que ce nom de « renaissance » lorsqu'on l'applique à la sculpture française du xvi^e siècle ; rien, si ce n'est le nom de « gothique » donné à l'art français du moyen âge. Il est vrai que ce nom n'était pas pris dans un sens péjoratif par les Italiens du xvi^e siècle qui voulaient simplement désigner ainsi l'art des Goths, des étrangers ; mais il fut pris en mauvaise part et s'enracina fortement dans le vocabulaire français pendant les siècles où, ne comprenant plus rien à cet art, on le considérait comme une grotesque invention des barbares. Ce n'est pas « art gothique » qu'il faudrait dire, c'est « art français », car cet art, nous l'avons vu, est essentiellement français d'origine et resta bien français pendant toute son évolution. Si des Flamands vinrent travailler en France au xiv^e siècle, il est

reconnu qu'ils n'exercèrent pas d'influence sur l'art français, ce fut l'art français qui fut leur éducateur.

Livré à lui-même, l'art français évolua logiquement, passant par des phases que l'on peut résumer ainsi :

Seconde moitié du XII^e siècle : le style français naît, dans l'Ile-de-France, de l'idée d'observer la nature. Il s'affranchit progressivement des conventions romanes. C'est la *période de transition du roman au gothique*.

XIII^e siècle : *période d'idéalisme*. Les artistes n'observent encore que les caractères généraux. Ils créent un idéal de beauté physique et morale.

XIV^e siècle : *période de naturalisme*. Les sculpteurs observent les particularités individuelles, ils font le portrait. Ils cherchent à imiter exactement la nature.

XV^e siècle : *période de réalisme*. Ils dépassent leur but du siècle précédent, accentuent les caractères particuliers; présentent les scènes sous un aspect familier, pittoresque, bien réel; reproduisent les réalités de la souffrance et de la mort.

Premier tiers du XVI^e siècle : les sculpteurs reviennent à la beauté et cherchent à la concilier avec la personnalité des traits et de l'expression.

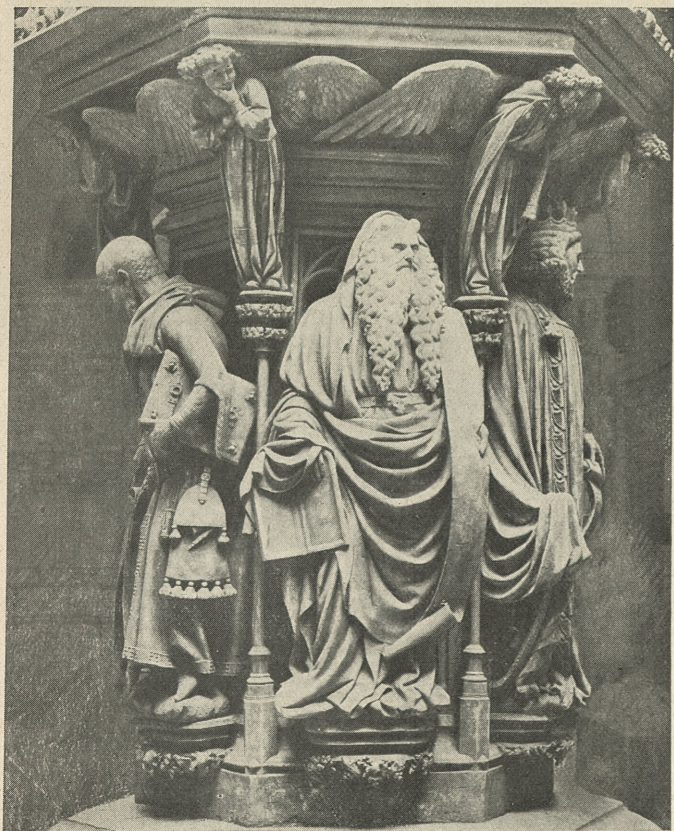
L'art français présenta donc une grande variété dans les diverses phases de son évolution. Il fut, de plus, infiniment varié pendant chacune d'elles, car jamais il ne reproduisit deux fois identiquement le même thème; il chercha toujours le nouveau, et fut toujours capable de le trouver et de le produire. Art admirable qui sut tout exprimer, tout raconter, tout représenter, et qui sut même créer; qui tailla la pierre et le bois avec une maîtrise remarquable, et eut au plus haut point le sentiment de la forme, le goût de la ligne, le don du décor monumental; art enfin qui tantôt s'éleva au plus haut idéal de beauté physique et de grandeur morale, et tantôt s'abaissa aux plus humbles réalités.

Le peuple français peut être fier d'avoir eu parmi ses ancêtres les vieux imagiers gothiques. Il doit considérer comme un devoir de chercher à connaître les œuvres d'art du moyen âge, devoir qui lui réserve d'ailleurs plus de joies que de peines. Il doit s'efforcer de les entretenir, de les protéger contre la destruction, et de les conserver en France où elles constituent une partie infiniment précieuse de son patrimoine national.

TABLE DES MATIÈRES

Origines de la Sculpture gothique	7
Le XIII ^e siècle. Les grandes Cathédrales	14
La Sculpture funéraire au XIII ^e siècle	42
La Sculpture ornementale au XIII ^e siècle	46
La Sculpture monumentale et religieuse au XIV ^e siècle	50
La Sculpture funéraire et iconique au XIV ^e siècle.	57
La Sculpture « bourguignonne » (XIV ^e -XV ^e siècle) .	63
La Sculpture funéraire au XV ^e siècle	68
La Sculpture religieuse au XV ^e siècle	72
La Sculpture française au début du XVI ^e siècle . .	82
CONCLUSION	89

IMPRIMERIE F. DUTAL & C^o
170^{bis}, RUE DE CHARONNE, PARIS



CHARTREUSE DE CHAMPOL-LES-DIJON.
PUITS DE MOÏSE, par CLAUD SLUTER, XIII^e siècle.



CATHÉDRALE DE CHARTRES.

LE ROI SALOMON ET LA REINE DE SABA, XIII^e siècle.



CATHÉDRALE D'AMIENS.
LE BEAU DIEU, XIII^e siècle.



CATHÉDRALE DE REIMS.
L'ANGE SOURIAN, XIII^e siècle.



NOTRE-DAME DE PARIS.
VIERGE DU PORTAIL NORD, XIII^e siècle.



NOTRE-DAME DE PARIS.
TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE. XIII^e siècle .



LOUVRE.
TOMBEAU DE PHILIPPE POT, XV^e siècle.



LOUVRE.

CHARLES V ET LA REINE JEANNE DE BOURBON.



LOUVRE.
VIERGE, XIV^e siècle.

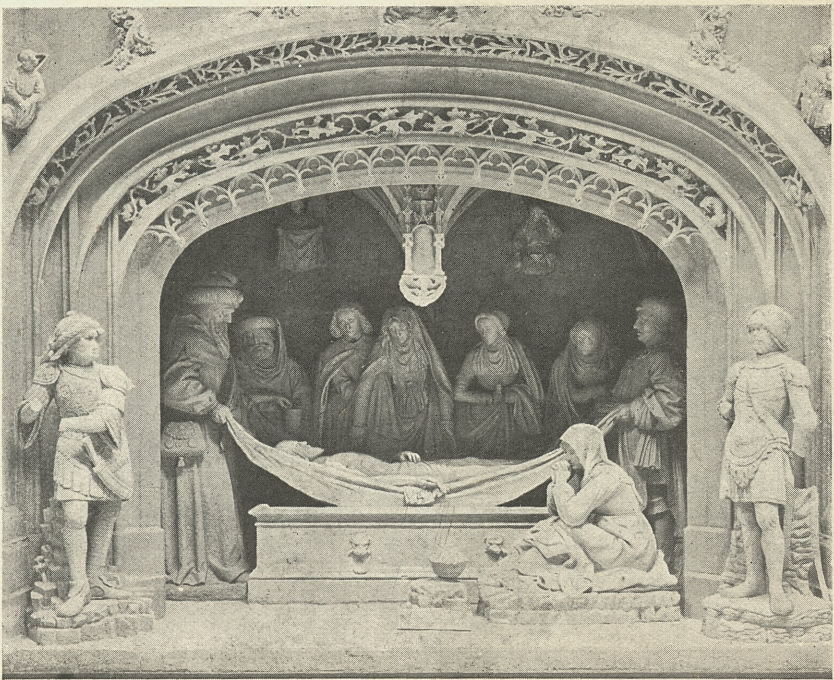


BASILIQUE DE SAINT-DENIS
TOMBEAU.



NOTRE-DAME DE PARIS.

BAS-RELIEF DE L'ABSIDE, L'ASSOMPTION, XIV^e siècle.

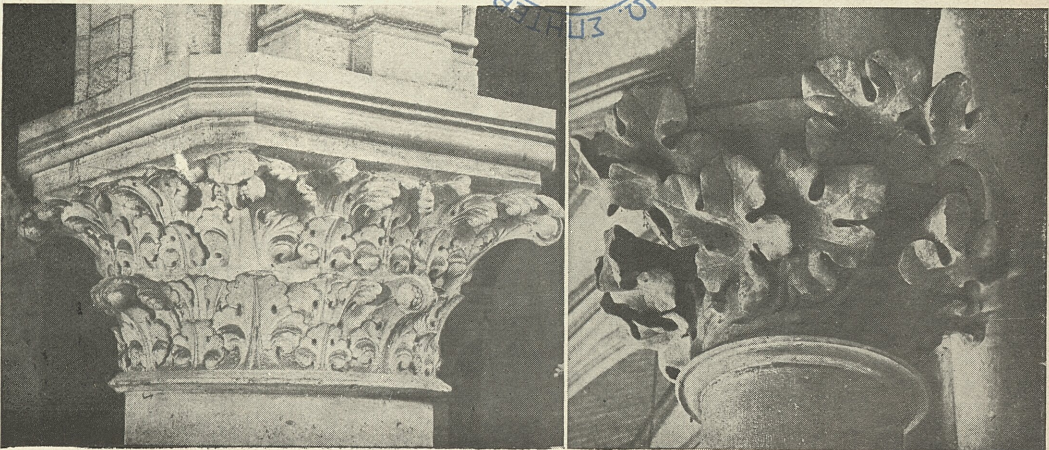


ABBAYE DE SOLESMEES.
MISE AU TOMBEAU, XV^e siècle.



LOUVRE.
SAINT GEORGES, par MICHEL COLOMBE.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & ΙΚ. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΟΝ
ΑΠ.Θ.
★



CHAPITEAUX GOTHIQUES.

Les clichés reproduits dans ce volume
proviennent de la Maison Girardou, Paris.

LIBRAIRIE STOCK

DELAMAIN et BOUTELLEAU, Éditeurs — PARIS

ELEMIR BOURGES

LA NEF

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

LÉON BLOY

LETTRES A SA FIANCÉE

PROPOS d'un ENTREPRENEUR
de DÉMOLITIONS

LE PAL, suivi des NOUVEAUX PROPOS
d'un ENTREPRENEUR de DÉMOLITIONS

JEAN COCTEAU

LE GRAND ÉCART

LE POTOMAK

LE RAPPEL A L'ORDRE

OSCAR WILDE

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY

IVAN BOUNINE

LE SACREMENT DE L'AMOUR

A. STRINDBERG

LE SONGE — DEUX FÉERIES
LA CHAMBRE ROUGE

KIKOU YAMATA

MASAKO

LA CULTURE MODERNE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE FLORENT FELS

Cette collection d'ouvrages, concis, vivants, et substantiels, rédigés par les maîtres les plus qualifiés, tiendra le public au courant de l'activité intellectuelle contemporaine, dans le domaine de la science, des arts et de la philosophie.

Prix du volume: 3 francs

- | | |
|--|--|
| 1. Les grandes questions biologiques depuis Darwin jusqu'à nos jours par le D ^r ANGLAS. | 10. La Chimie moderne par HOLLARD. |
| 2. La Psychoanalyse: Théorie sexuelle de Freud par le D ^r A. HESNARD. | 11. Le Folklore par A. VAN GENNEP. |
| 3. Position actuelle des problèmes philosophiques par A. CRESSON. | 12. Le Rêve par P. BRUNET. |
| 4. La Sculpture Romane par Mlle JALABERT. | 13. La Vie et la Mort par G. BOHN. |
| 5. L'Art et la Folie par le D ^r VINCHON. | 14. Les Origines du Sentiment Religieux par Maurice HALBWACHS. |
| 6. Le Radium par LAPORTE. | 15. Les Civilisations disparues (Amérique) par Raoul D'HARCOURT. |
| 7. Toxicomanies par le D ^r LOGRE. | 16. Hystérie par le D ^r Jean VINCHON. |
| 9. L'Humanité primitive dans les Eyzies par CAPITAN et PEYRONY. | 17. Le Romantisme par le baron E. SEILLIÈRE. |
| | 18. Les Civilisations disparues (Afrique) par Maurice DELAFOSSE. |

NOUVELLE SÉRIE

Format in-octavo. Prix du volume: 7 fr. 50

- I. Byzance, par Georges DUTHUIT.
- II. La Mentalité primitive, par BLONDEL, préface de LÉVY-BRUHL.
- III. Depuis Nietzsche, par B. GRGETHUYSEN.
- IV. La Vie et la Mort des Instincts, par le D^r A. HESNARD.
- V. L'Origine et la Fin des Mondes, par P. BUSCO.
- VI. La Sculpture Gothique, par Denise JALABERT.
- VII. La Langue française, par Albert DAUZAT.

POUR PARAÎTRE :

D'Euclide à Einstein, par le D^r ANGLAS.