

Les sculptures du portail sud de Notre-Dame d'Étampes : *À propos d'un livre récent*

Charles Grosset

Citer ce document / Cite this document :

Grosset Charles. Les sculptures du portail sud de Notre-Dame d'Étampes : *À propos d'un livre récent*. In: Cahiers de civilisation médiévale, 7e année (n°25), Janvier-mars 1964. pp. 53-61;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1964.1298>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1964_num_7_25_1298

Fichier pdf généré le 24/03/2019

MÉLANGES

Les sculptures du portail sud de Notre-Dame d'Étampes

A propos d'un livre récent

Les différences entre la sculpture d'Autun, de Vézelay, de Beaulieu ou de Moissac et celle des portails occidentaux de Chartres apparaissent au premier abord. Là tout était mouvement, ici c'est le calme, l'équilibre, la stabilité ; des portails occidentaux aux portails latéraux de Chartres, l'évolution se fait sentir, mais lente, régulière, sans à-coup. Un nouvel esprit a soufflé sur l'Ile-de-France et en quelques années une véritable révolution s'est faite dans la sculpture : l'esthétique gothique est née.

M. Lapeyre, dans une thèse soutenue devant la Faculté des Lettres de Paris, s'est efforcé de fixer cette évolution et de montrer, selon le titre de son livre, comment l'on passe d'une façon continue « des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon »¹. Un art dont il donne les éléments crée un type nouveau qui sera celui des grandes cathédrales gothiques. Je me contenterai ici de joindre à son travail quelques remarques personnelles. Celles-ci ne portent que sur un petit nombre de monuments et le plus souvent mes conclusions coïncident avec les siennes ; les points de vue différents ne peuvent que les fortifier, cependant ici ou là des divergences subsistent : je les indiquerai simplement sans chercher à conclure.

La première question qui se pose est celle de la sculpture du portail nord de l'église Notre-Dame-du-Fort à Étampes. Nous manquons malheureusement de documents pour la dater avec exactitude ; on sait que Notre-Dame fut fondée par Robert le Pieux au XI^e siècle ; mais de cette église primitive ne subsiste guère qu'une partie de la crypte. C'est à Étampes qu'eut lieu en 1130 le concile national qui reconnut la légitimité d'Innocent II. Rien ne nous permet d'affirmer que l'église actuelle fût alors bâtie : Lefèvre-Pontalis donne comme date de la façade 1150, en s'appuyant seulement sur une analyse stylistique où il admet que les sculpteurs d'Étampes avaient primitivement travaillé à Chartres². L.E. Lefèvre, au contraire, posant en principe l'antériorité de Notre-Dame-du-Fort, indique comme date 1130³ ; les archéologues français et étrangers qui ont étudié cette question se groupent autour de l'une ou de l'autre hypothèse⁴. L'œuvre paraît homogène au premier aspect. Une pensée unique anime toutes les statues et témoigne de la présence d'un chef d'atelier (sculpteur ou inspirateur) qui fait du portail un ensemble cohérent à iconographie simple.

La partie centrale est comme toujours le tympan : la glorification du Christ y est figurée. Il ne s'agit pas ici de l'Ascension, ou du moins de la montée du Christ au ciel : rien n'évoque l'idée de mouvement, on n'y voit ni les nuages de Chartres, ni les anges soulevant le Christ de Saint-Sernin de Toulouse, ni les figures regardant en l'air de nombreux tympanes. Le Christ avait peut-être à la main la croix de résurrection. Il était probablement couronné et le geste de sa main ouverte s'adressait à tous les fidèles : son manteau royal attaché sur l'épaule droite le rapproche des statues-colonnes dont il a les proportions étroites ; des

1. A. LAPEYRE, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon ; études sur la sculpture monumentale dans l'Ile-de-France et les régions voisines au XII^e siècle*, Mâcon, 1960, 353 pp., fig., cartes, schémas, h.t. [thèse de lettres, Sorbonne, 1958].

2. E. LEFÈVRE-PONTALIS, *L'église Notre-Dame d'Étampes*, dans « Congrès archéol. Paris », 1919, p. 26 et ss.

3. Louis-Eugène LEFÈVRE [à ne pas confondre avec Eugène LEFÈVRE-PONTALIS], *Le portail d'Étampes*, 2^e éd., Paris, 1908, p. 91-92.

4. Voir un résumé des diverses positions dans L. GRODECKI, *La première sculpture gothique*, dans « Bull. monum. », t. CXVII, 1959, p. 277.

anges l'entourent : les uns se tiennent tout droit et inclinent à peine la tête vers les apôtres du linteau, tandis que les autres tombent du ciel presque verticalement, aux extrémités du tympan.

Le personnage central du linteau est incontestablement la Vierge ; le manteau aux larges manches attaché au milieu, et non comme celui des autres sur l'épaule, montre bien qu'il s'agit d'une femme ; à côté d'elle, saint Pierre est caractérisé par des clefs dont on peut apercevoir les traces. De part et d'autre les apôtres participent à la scène ; deux autres personnages sont ajoutés aux extrémités.

Les voussures précisent que la scène a lieu au Paradis : c'est là que, selon la vision de saint Jean, siègent, tenant des coupes et des instruments de musique, les vingt-quatre Vieillards qui sont les images des élus des deux Testaments ; la dernière voussure est occupée par des prophètes dont les noms étaient probablement écrits sur les banderoles qu'ils tiennent à la main.

Tout est donc simple : il s'agit de la glorification du Fils de l'homme qui, selon la vision d'Étienne, se tient debout, à la droite de son Père ; c'est l'Agneau de l'Apocalypse, c'est celui qui « descendra du ciel comme il y est monté »⁵. A sa gloire participent sa mère, les apôtres, les saints.

Mais si l'Église, image du ciel, est ouverte à tous, l'entrée rappelle aux chrétiens qu'ils ne peuvent participer à la gloire de Dieu que s'ils suivent les instructions des prophètes et de Jésus lui-même. Six grandes figures tenaient à la main les livres sacrés, qui sont les témoins de la parole de Dieu à Israël. Moïse est désigné avec certitude par les Tables de la Loi. Seules des hypothèses permettent de mettre un nom sur les autres personnages ; on y voit généralement Daniel et Salomon, Esther et la reine de Saba, Aaron ou Melchisédech.

Ce n'est pas tout : les statuette qui ornent les chapiteaux, formant comme une sorte de frise, nous rappellent que le Christ s'est fait homme, qu'il a souffert, est mort et est ressuscité. Ici, un peu exceptionnellement, l'auteur a insisté sur l'épisode de la Tentation de Jésus et a rapproché cette scène de la Tentation d'Adam et d'Ève. Si le chrétien veut jouir de la béatitude céleste, c'est Jésus qu'il doit suivre et non Adam⁶.

Rien de tout cela n'est spécifiquement original. Le tympan nous fait penser à ce qu'Émile Mâle a appelé la représentation syrienne de l'Ascension telle qu'elle est figurée dans l'évangélaire de Rabula⁷ à Florence. Tous les personnages du tympan s'y retrouvent ; la Vierge est à la même place, les apôtres à côté d'elle. Les anges portant des couronnes sont maintenant aux écoinçons.

Cependant, ce qui caractérise le portail d'Étampes c'est son unité. Aucun des épisodes, aucune statue n'est étrangère à la conception simple d'une glorification du Christ. La position des statuette des chapiteaux peut sembler en contradiction avec l'ordre historique, mais s'impose dans la volonté d'opposer la tentation qui ferme le Paradis à celle qui en permet l'ouverture. Une pensée unique se reflète ici ; tout nous convie à employer l'expression dont on a peut-être abusé en parlant d'un « maître d'œuvre ».

L'analyse stylistique du portail ne donne pas les mêmes résultats. Qui dit atelier ne dit pas forcément sculpteur unique, mais le plus souvent ensemble d'ouvriers de tempérament différent, de formation différente groupés autour d'un chef unique. Celui-ci, nous l'avons vu apparaître et imposer une iconographie bien précise ; nous allons le voir maintenant suggérer des procédés, mais accepter des conceptions différentes dans les détails.

Le linteau prend une place à part dans l'ensemble. Il était primitivement limité par deux arcs de cercle appartenant à une même circonférence et prévu par conséquent pour un tympan en plein cintre. Le groupe des onze apôtres et de la Vierge est donc antérieur au Christ. Le relief des sculptures est très peu accusé, les plis sont en général droits ; les statuette forment un ensemble homogène et les corps légèrement inclinés pour suivre la courbe du tympan semblent se grouper autour de Marie et de Pierre. L'état de mutilation des deux personnages ajoutés aux extrémités empêche toute étude plastique les concernant. Ils demeurent aussi mystérieux du point de vue iconographique.

Les six statues des colonnes appartiennent à un groupe différent que l'on peut attribuer à une seule équipe. Un certain nombre de traits particuliers frappent dès le premier examen : ce sont d'abord les plis

5. L.É. LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 49 et ss.

6. Sur la Tentation, voir ID., *Le portail royal d'Étampes et la doctrine de saint Irénée*, dans « Bull. Comm. Antiquités Seine-et-Oise », 1915, p. 7.

7. É. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 3^e éd., Paris, 1928, p. 90.

concentriques biconvexes autour du ventre et des genoux ; les deux femmes portant le manteau rejeté sur les épaules ont sur la poitrine des plis circulaires correspondant à leurs seins comme si les sculpteurs, incapables de rendre le modèle en ronde bosse, avaient été obligés d'avoir recours à des procédés graphiques ; la robe retombe droit sans aucun retroussis à l'extrémité et le col est orné de pierres précieuses ; sur les épaules des hommes, le manteau retombe en couvrant les bras comme un curieux petit camail. Les têtes n'étaient pas nimbées ; le peu qui en reste, et où l'on devine parfois les traces d'une couronne, est abrité sous un dais simple qui fait partie de la colonne elle-même ; les épaules sont étroites, mais les corps ne sont pas particulièrement allongés et, pour plusieurs statues, les bras et les mains sont mal raccordés ; enfin l'élément le plus caractéristique du groupe est constitué par d'étranges « semelles » formant entre elles un angle obtus et sur lesquelles reposent les pieds.

Dans l'ensemble dû à cette équipe, où est appliqué un canon bien déterminé de lois archaïques utilisant les procédés graphiques et reproduisant presque mécaniquement des modèles traditionnels, il y a lieu cependant de distinguer une statue, celle de la femme qui est à l'extrémité de l'ébrasement nord : les deux longues tresses qui descendent parallèlement au manteau, le naturel de l'allure et des bras en font une œuvre très supérieure aux autres, bien qu'elle obéisse aux mêmes lois ; nous avons probablement affaire ici au meilleur sculpteur du groupe.

Est-ce à la même équipe qu'il faut rattacher les statuettes des voussures ? Une certaine monotonie se dégage de leur position à peu près semblable et de leurs gestes reproduits presque mécaniquement. Sur la plupart d'entre elles, nous retrouvons le manteau en pèlerine sur les épaules, les plis concentriques autour du ventre, la même maladresse dans le raccordement des bras. Pour beaucoup, un petit support remplace la double « semelle » ; mais quelques personnages ont les pieds pendants.

C'est à un groupe différent qu'appartiennent le Christ du tympan et le prophète de la colonne d'angle, à même hauteur. Ils ont le même manteau qui s'attache sur l'épaule droite et dont les plis divergent avant de retomber droit par derrière ou d'être relevés par le geste de la main. La sculpture en est plus soignée, plus vraisemblable, mais manque un peu de vie.

Ce n'est certainement pas le reproche que nous ferons aux anges du tympan et à ceux des écoinçons. Nous retrouvons bien avec eux les plis concentriques ou en spirales autour du ventre, les « semelles » sous les pieds, mais il y a là une recherche de mouvement qui s'oppose à la rigidité des grandes statues. Les premiers ont les jambes légèrement pliées, l'étoffe se tend autour des genoux, les têtes s'inclinent à droite et à gauche ; les ailes sont largement déployées, mais rattachées au haut de l'épaule ; les plis du manteau sont soulevés, pour occuper le plus de place possible, selon les traditions de la sculpture romane. Les anges des écoinçons sont particulièrement réussis ; le geste plein de déférence, mais sans exagération, avec lequel ils offrent la coupe sur leurs mains tendues, en font le chef-d'œuvre de l'atelier d'Étampes. Leur manteau s'ouvre à la hauteur de la ceinture et s'étend de part et d'autre ; les plis de la robe laissent deviner la jambe derrière la draperie « mouillée » qui semble s'y coller.

De quel groupe faudrait-il rapprocher les deux statues qui sont conservées à l'intérieur de l'église ? Des prophètes de l'entrée elles ont les plis convexes au ventre, le manteau en camail, la décoration du col et surtout les « semelles » ; mais la robe contient des plis en V nettement postérieurs et un ensemble de plis droits à partir de la ceinture. Étaient-elles primitivement placées aux arêtes du mur saillant ? Eugène Lefèvre l'a affirmé. En tout cas, si cela est vrai, elles ont été mises après coup et n'appartiennent que peu probablement au plan initial : l'une des statues est l'image de saint Pierre, caractérisé par les clefs ; l'autre possède un nimbe crucifère qui, s'il est contemporain de la statue, ne peut certainement pas être attribué à saint Paul.

Telles sont, dans leurs grandes lignes, les œuvres de l'atelier d'Étampes. Nous avons insisté sur les caractères communs qu'elles possèdent, sur les manières diverses que nous avons cru y discerner. Il nous reste maintenant à situer cette sculpture parmi les créations contemporaines et à étudier son influence sur les œuvres postérieures.

La question qui se pose en tout premier lieu est celle de deux statues de l'ébrasement nord de la porte de l'Ascension à Chartres. L'identité entre les deux rois et les grandes statues d'Étampes ne fait pas le moindre doute : on constate les mêmes plis de robes, les mêmes « semelles » sous les pieds, la même façon de porter

le manteau, les mêmes maladresses pour le raccordement des membres. Ces coïncidences exceptionnelles dans l'art roman sont plus que l'indice d'un atelier commun : elles révèlent mêmes sculpteurs et même époque. La proximité d'Étampes et de Chartres a permis, soit l'envoi de statues, soit un déplacement rapide d'un ou plusieurs praticiens. Une preuve supplémentaire peut être donnée par la tête conservée au musée d'Étampes⁸ : même couronne, mêmes yeux globuleux, même traitement de la moustache qu'à Chartres. Si cependant un certain charme, une douceur plus grande apparaissent sur le visage du roi de Chartres, il ne faut pas oublier que les intempéries ont considérablement adouci ses traits et que c'est la stylisation qui rend plus dur celui d'Étampes.

Il serait tentant de chercher ailleurs les traces du même sculpteur ; certes les statuette qui remplissent les ébrasements à droite et à gauche à Chartres, et qui semblent avoir été remontées au hasard lors du déplacement du portail, ont un air de famille avec les voussures d'Étampes. Cependant nulle part je n'ai reconnu les « semelles » et l'étrange façon de porter le manteau : les plis du ventre et des genoux sont l'indice d'une époque plus que d'un atelier et, au point de vue iconographique, nous ne pouvons rien conclure d'œuvres dispersées. Mais un ensemble cohérent existe à Notre-Dame de Chartres qui est à rapprocher d'une œuvre analogue d'Étampes. Il s'agit de la série des chapiteaux qui, dans les deux églises, forment une sorte de frise au-dessus des grandes statues. Les réalisations en sont très voisines : mêmes statuette groupées sur les chapiteaux, mêmes dais au-dessus des scènes ; l'iconographie est le plus souvent semblable.

M. Lapeyre met en évidence l'identité de la Cène et de la Résurrection⁹. Cependant j'insisterai à nouveau sur l'originalité de l'œuvre d'Étampes. Alors qu'à Chartres c'est un simple récit qui se déroule du nord au sud, partant du récit apocryphe de la naissance de Marie pour arriver à la résurrection de Jésus, la frise d'Étampes suit un plan précis centré sur l'idée de la tentation : je croirais volontiers qu'il y a là une œuvre originale, pensée avant d'être sculptée, et qui a dû servir de modèle à la cathédrale voisine. Il serait vain d'étudier ici le point de vue stylistique : une œuvre comme celle-ci est, dans une église comme dans l'autre, abandonnée à des sculpteurs de second rang, dont les mérites sont fort différents, et nous voyons côte à côte de véritables chefs-d'œuvre de grâce (Adam vu de dos, devant l'avertissement de Dieu) et des œuvres banales, maladroitement et enfantines.

Le Christ du portail ne doit rien à l'Ascension de Chartres ; son élégance un peu sèche, les plis en V entre les jambes, le large manteau rejeté en arrière annoncent déjà la sculpture gothique. Pour les anges des écoinçons, nous chercherions en vain des rapports avec Chartres ; nulle part nous n'y retrouvons ce qui nous en paraît constituer les caractéristiques principales : le long manteau relevé, les paquets de draperies rejetés à droite et à gauche.

Il faudrait joindre à ces comparaisons une étude de la façade nord de la Madeleine de Châteaudun. Malheureusement rien ne reste de l'ensemble, et c'est à travers les dessins de Lancelot que M. Lapeyre a tenté de chercher une solution¹⁰. Il semble que le dessinateur se soit efforcé d'être fidèle, mais faut-il toujours tenir compte de certains détails ? La ressemblance d'un groupe de statues¹¹ avec les œuvres d'Étampes est cependant trop sensible pour ne pas être réelle. Nous relevons sur trois ou quatre d'entre elles les éléments déjà notés : pèlerine, « semelles », plis circulaires sur la poitrine, biconvexes autour du ventre. Le portail sud, encore intact, est par contre bien loin des œuvres d'Étampes. Si nous retrouvons, dans ce groupe sans iconographie d'ensemble, les plis concentriques autour du nombril, tout le reste (et nous pensons spécialement à l'énorme tête de la « gourmandise ») nous en éloigne considérablement.

Le problème des dates est loin également d'être facile. Lefèvre-Pontalis a tenté¹² d'en proposer. Un acte précise qu'en 1130 les chanoines réguliers succèdent aux clercs séculiers ; l'année suivante, le changement est approuvé par le pape et, en 1148, une chartre confirme aux moines de l'abbaye la possession de leurs

8. La tête donnée au Musée d'Étampes a fait l'objet d'une étude de M. AUBERT publ. dans « Bull. Musées de France », 1930, p. 252 ; cf. aussi *Catalogue de l'Exposition des Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n° 958 ; *Chefs-d'œuvre romans des musées de province* [Catalogue], Paris, 1957, n° 88, p. 52.

9. LAPEYRE, *op. cit.*, p. 58, 60.

10. *Ibid.*, p. 67 et ss.

11. Il s'agit des statues numérotées 7, 8, 9, et peut-être 10, du dessin de Lancelot reproduit par LAPEYRE, *op. cit.*, p. 69, fig. 38.

12. Sur la construction de la Madeleine de Châteaudun, voir G. OUTARDEL, *Châteaudun, monuments religieux*, dans « Congrès archéol. Orléans », 1930 [paru 1931], p. 442, 460.



Fig. 1. — ÉTAMPES (Seine-et-Oise). Église Notre-Dame. Portail sud.

(Cliché Rameau. Étampes.)



Fig. 2 et 3. — ÉTAMPES (Seine-et-Oise). Église Notre-Dame. Portail sud.
Les ébrasements, à gauche et à droite. Statues-colonnes.

(Clichés Rameau. Étampes.)



Fig. 4. — ÉTAMPES (Seine-et-Oise). Musée. Tête de roi.
(Cliché Rameau. Étampes.)



Fig. 5. — CHARTRES. Cathédrale Notre-Dame. Portail royal.
Porte de gauche. Ébrasement gauche. Statues-colonnes.

(Cliché Homet.)

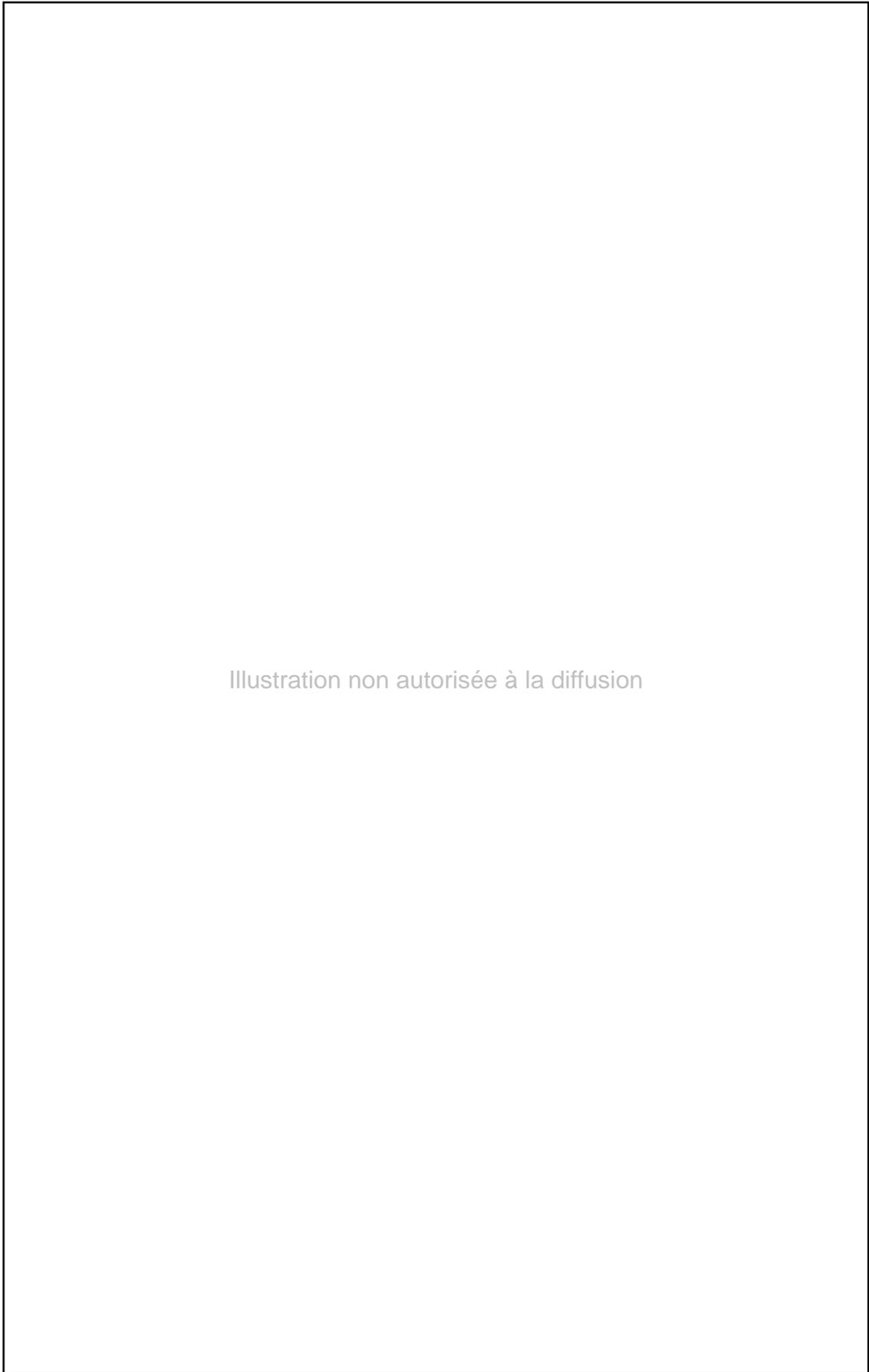


Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 6. — CAMBRAI (Nord). Musée des Beaux arts. Cariatide.
(Cliché Mas. Paris. Éditions Artbaud.)

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 7. — BOURGES (Cher). Musée lapidaire.
Tympan provenant de Saint-Pierre-le-Puellier.

(Cliché Boyer. Bourges.)



Fig. 8. — LA CHARITÉ-SUR-LOIRE (Nièvre). Sainte-Croix. Tympan de l'Assomption. Avant la restauration.

biens ; il semble donc vraisemblable, et l'analyse de l'architecture y pousse, que les nouveaux possesseurs aient voulu avoir leur église et qu'ils aient commencé dès cette époque la construction du bâtiment actuel. Mais, même en admettant ces dates pour la construction, nous n'avons qu'une approximation pour la sculpture. A-t-on commencé la décoration en même temps que les fondations de l'église ou a-t-on attendu que celle-ci soit faite pour construire la façade ? Telle est la question que nous nous posons pour Étampes.

Il faut bien avouer que, malgré les études de Lefèvre-Pontalis et de Marcel Aubert, c'est la même question que nous devons nous poser à Chartres¹³. Nous pouvons fixer avec une certaine précision la date de la construction des tours ; celle du nord s'élève entre 1134 et 1142, celle du sud commence à sortir de terre vers 1142 ; mais rien ne nous donne la date des sculptures. Ce n'est pas la donation de Richer, archidiacre de Châteaudun, qui nous la précisera, même si nous admettons que la Vierge dorée qu'il plaça à l'entrée est celle-là même que nous trouvons au tympan de la porte de droite, nous n'avons que des dates limites assez larges pour la mise en place de la statue. Richer est cité en 1129 et en 1148 ; mais il mourut avant 1156. Marcel Aubert a proposé pour Chartres un ensemble de dates que reprend après lui M. Lapeyre. Il présente le tableau suivant : 1) avant 1150, les deux statues du type Étampes et deux statues de femme dérivant de Saint-Denis, les tympans de la Vierge en majesté et de l'Ascension ; 2) vers 1150, la façade est avancée vers la position actuelle ; c'est l'époque du Christ en majesté, des Vieillards apocalyptiques, des grandes statues de la baie centrale ; 3) enfin, entre 1150 et 1155, mise en place des linteaux supplémentaires, des supports des colonnettes et ébrasements.

En tout cas, nos deux statues ont un aspect nettement plus archaïque que les autres. Le plus curieux c'est que la statuette sur laquelle repose un roi est d'un art très différent ; nous pouvons noter, également, qu'à part les bijoux du col elles n'ont rien de commun avec les statues de Saint-Denis telles que nous les connaissons à travers Montfaucon ; nous avons également signalé qu'elles sont très différentes des statuettes placées, semble-t-il au hasard, sur les piédroits.

Tout ce que nous pouvons faire, c'est proposer un nouveau système d'hypothèses. Entre 1130 et 1140 s'élève la façade de la Madeleine de Châteaudun ; elle emploie un sculpteur qui vient presque aussitôt travailler à Étampes, où était déjà en préparation un ensemble destiné à une porte en plein cintre et dont seul subsiste le linteau. Est-ce lui ou un de ses disciples qui va travailler alors à Chartres, pendant un temps relativement court ? Ou est-ce d'Étampes que sont envoyées toutes sculptées les images royales de la porte nord ? Les diverses hypothèses sont acceptables. Mais ce qui est probable c'est que, vers 1145/50, un sculpteur qui a été formé à Chartres prend la direction du chantier d'Étampes ; il est l'auteur du Christ du tympan et du prophète de la partie supérieure ; c'est lui qui donne son unité au groupe et qui a le premier l'idée d'une sorte de frise sur les chapiteaux, ensemble que Chartres imitera après le transfert des statues.

Un des sculpteurs de la première équipe, peut-être l'auteur de la femme de l'ébrasement de droite, plus adroit et plus artiste que les autres, réalise l'ensemble des anges et particulièrement ceux des écoinçons ; vers la même époque, un autre travaille aux deux statues de l'intérieur, destinées soit à compléter l'ensemble du portail nord, soit à un projet de décoration pour la porte de l'ouest. Ceci nous amène autour de 1150/55, époque où la sculpture de Chartres n'est pas encore en place.

L'ensemble d'Étampes serait donc le premier à être réalisé complètement. La proximité des deux villes a pu permettre des échanges continuels ; mais les sculpteurs de Notre-Dame-du-Fort ont gardé leur originalité et ont formé un ensemble cohérent. Le plan est simple ; il est réalisé avec des moyens réduits ; il n'évite pas une certaine monotonie dans la sculpture décorative, en particulier dans la réalisation des dais ; contemporain du principal atelier de Chartres, il lui reste franchement inférieur, mais garde cependant sa personnalité.

Il nous faut maintenant, pour situer notre atelier d'Étampes, le comparer à des œuvres antérieures ou contemporaines, puis chercher ce qui subsiste de son originalité initiale dans la sculpture postérieure. A

13. Les dates de Chartres ont été indiquées par M. AUBERT, *Le portail royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, essai sur la date de leur exécution*, dans « Bull. monum. », t. C, 1941, p. 177-218. Voir également LAPEYRE, *op. cit.*, p. 27, n. 2. Sur la donation de Richer, cf. LEFÈVRE-PONTALIS, *Les architectes de la cathédrale de Chartres*, dans « Bull. Soc. nat. Antiq. France », 1905, p. 89.

titre de méthode de travail, et en reconnaissant tout ce qu'elle a d'arbitraire, nous utiliserons une division régionale un peu simpliste.

M. Lapeyre¹⁴ voit dans les cinq pierres qui forment le tympan d'Étampes un souvenir de la division du tympan de l'Ascension de Saint-Sernin. Comme à Toulouse, chaque personnage est isolé sur une pierre séparée des autres. Mais tout est différent. Le Christ rigide d'Étampes n'a rien de celui que les anges aident à monter au ciel, comme s'ils luttèrent contre la pesanteur du corps. Il n'y a plus d'anges contournés aux extrémités, pas d'apôtres regardant le ciel ; les deux saints des écoinçons sont à Saint-Sernin en dehors de la scène au lieu d'y participer comme les anges d'Étampes. Peut-être peut-on rapprocher les chapiteaux de ceux du cloître de la Daurade : il y a évidemment là une iconographie commune, des procédés voisins dans les plis et on les a plusieurs fois rapprochés de la frise de Chartres. Je ne pense pas qu'il y ait là plus qu'une coïncidence due à des sujets analogues traités à des époques voisines. C'est au porche de Moissac que je penserais davantage ; le saint Pierre de la porte avec son col orné de pierreries, son manteau qui retombe droit derrière lui, et surtout le groupe de la Visitation nous semblent très proches d'Étampes. Dans les draperies des saintes femmes nous retrouvons les mêmes plis, le même corps légèrement zigzagant, les mêmes jambes minces apparaissant sous la robe, et il ne faut pas oublier non plus les arcades trilobées qui, même coupées ici assez étrangement, ont pu inspirer les dais¹⁵.

L'influence languedocienne me semble incontestable ; on pourrait penser qu'elle s'est exercée par Châteaudun ou Chartres, mais je ne le crois pas : les anges d'Étampes sont beaucoup plus près de la Visitation de Moissac que des statues chartraines, et j'admettrais volontiers que l'atelier ait embauché un ou plusieurs sculpteurs languedociens.

Je ne crois pas qu'il faille chercher à Étampes un reflet d'une influence du Poitou, de l'Angoumois ou de la Saintonge. Certes la disposition de Châteaudun fait penser à Civray ou à Saint-Jouin-de-Marnes. Le Christ droit étendant les mains correspond à la même pensée qui dressa celui de la façade occidentale à Ruffec ou à Angoulême. Mais si l'on découvre à Châteaudun des caractères communs avec la sculpture de l'Ouest, ils ne se retrouvent pas dans les statues que nous avons considérées comme les prototypes de notre église. Ni les proportions ni les traitements des plis ne sont les mêmes ; c'est à peine si l'on peut reconnaître un modèle commun déformé dans deux sens différents¹⁶.

L'influence bourguignonne a pu s'exercer également. Tout nous dirige vers Anzy-le-Duc, et d'abord les grandes lignes de l'iconographie. Comme à Étampes, celle-ci est consacrée au triomphe de Jésus. Si le Christ assis au milieu d'une auréole soutenue par deux anges est bien différent, les apôtres ne sont pas sans analogie avec ceux d'Étampes, et c'est au milieu des Vieillards apocalyptiques que se déroule la scène. Il faut préciser combien est rare un groupe où le Christ se retrouve au milieu des Vieillards sans la présence des Animaux.

Y a-t-il d'autres points communs ? On n'en trouverait ni dans le Christ assis, ni dans les anges qui l'accompagnent, ni même dans le groupement des apôtres et de la Vierge (qui nous rappellerait plutôt le vieux tympan de Charlieu), mais bien dans les Vieillards, très différents d'ailleurs les uns des autres ; j'y reconnais les détails signalés à Étampes : le support pour les pieds, la petite pèlerine sur les épaules et, pour l'un au moins, les mêmes yeux globuleux, le même bandeau royal que dans la tête du musée.

M. Lapeyre voit dans Anzy-le-Duc¹⁷ une influence d'Ile-de-France et par suite d'Étampes. Je serais conduit à la filiation inverse ; sans aller jusqu'à faire d'Anzy une œuvre trop ancienne, il me paraît cependant plus logique de la ramener au début du XII^e siècle.

Cependant, ce n'est ni à Cluny, ni à Vézelay, ni à Autun que je chercherais d'autres modèles. Des analogies stylistiques apparaissent bien çà et là, mais ce ne sont pas les plus importantes et si, là aussi, nous pouvons penser à une origine commune, il nous faut du moins admettre que les ateliers ont divergé. Je noterai

14. LAPEYRE, *op. cit.*, p. 54, n. 6.

15. La date indiquée par R. REY, dans *La sculpture romane languedocienne*, est : 1125/30. Elle est admise par M. AUBERT, *La sculpture française au moyen âge*, Paris, 1946, p. 64. Elle nous paraît bien reculée pour des statues dont Rey lui-même a mis en évidence les caractères « d'une souplesse et d'une gracilité qui sont déjà du maniérisme » (*op. cit.*, p. 188).

16. Le raisonnement n'est pas valable pour toutes les statues de Châteaudun, et M. LAPEYRE met en évidence les raisons iconographiques qui font rapprocher les portails nord et surtout sud de la Madeleine de la sculpture du Sud-Ouest (*op. cit.*, p. 74).

17. LAPEYRE (*op. cit.*, p. 56) renvoie à É. MÂLE (*op. cit.*, p. 405). Les dates seraient en contradiction avec celles qu'indique Ch. OURSEL (*Art de Bourgogne*, Paris, 1953, p. 57 et ss.), lequel, s'appuyant sur les travaux de Raymond Oursel, propose 1118 pour la voussure.

cependant que le Bain de l'Enfant se trouve à Autun à côté de la Nativité et qu'on y voit deux Tentations du Christ.

Ces conclusions ne sont contradictoires qu'en apparence. Que les sculpteurs d'Étampes aient été inspirés par la sculpture bourguignonne en même temps que par la sculpture languedocienne n'est pas chose extraordinaire. Dans ce creuset qu'a pu être l'église Sainte-Madeleine de Châteaudun, qu'a été certainement l'atelier du portail occidental de Chartres, et où s'est formée la sculpture gothique, des artisans venus de partout ont transporté leurs goûts, leurs idées sur les proportions, leur méthode de traitement des plis. Quoi d'étonnant que le maître d'Étampes y ait pris ce qu'il lui fallait pour créer un atelier original ? Cette originalité, nous la voyons dans l'exagération du tracé des plis — tradition archaïque plutôt que graphique, — dans le goût de la draperie « mouillée » qui laisse deviner la forme du corps et les gestes, dans le choix des sujets qui s'éloignent des poncifs de Chartres et de Saint-Denis. Ce sont ces traits que nous nous proposons de rechercher dans les œuvres postérieures. Le plus souvent tout ne s'y retrouvera pas en même temps. Nous chercherons à discerner l'esprit plutôt que la présence d'un sculpteur.

Le problème peut être abordé à l'église de la Charité-sur-Loire. Une discussion oppose ici MM. Oursel et De Francovich à MM. Beenken et Aubert¹⁸. M. Lapeyre prend parti pour les seconds et je crois son raisonnement irréfutable : l'Annonciation, la Nativité, l'Annonce aux bergers sont des copies du linteau de la porte de la Vierge à Chartres. Cependant, c'est vers Étampes que nous regarderons pour interpréter les tympan de la Charité. L'un d'eux est consacré à la Vierge. Le Christ, assis de côté, tend les bras vers sa mère, tandis que les anges assistent à la scène et qu'un religieux prie : c'est un sujet qui n'a été traité nulle part et que nul ne reproduira¹⁹ ; son originalité contraste avec le linteau, traditionnel, où figurent les Enfances du Christ. Le style aussi diffère. Marie et les anges au tympan ont l'allure des statues-colonnes du portail de Chartres ; la tête de la Vierge, aux yeux creusés, à peine souriante, est toute proche de celle de l'une des reines du portail occidental, et elle en a les pieds pendants ; mais la draperie « mouillée » laisse deviner les jambes minces. Le Christ a quelque ressemblance avec celui du tympan de Chartres, quoiqu'il soit un peu affadi ; ce qui est frappant, c'est l'inclinaison des jambes, que l'on peut rapprocher de celle d'un ange d'Étampes ; même procédé pour le traitement de la draperie, le col orné de rubis, les plis, convexes au-dessus de la ceinture, en V entre les jambes, et même retombée du manteau dans le fond de la mandorle. Les ailes des anges se dressent, là aussi, pour occuper la bordure supérieure du tympan ; nous retrouvons sur les épaules de l'un d'eux la même façon de mettre le manteau, la même robe avec le même col, le même traitement des plis.

Le tympan de la Transfiguration, à la Charité, a aussi des points communs avec Chartres et Étampes. M. Lapeyre a précisé que la barbe de l'un des témoins est très proche de celle des Vieillards de Chartres. Joignons à ce détail l'inclinaison de saint Pierre, identique à celle qu'on a déjà vue à Étampes, les plis, en cercles concentriques et en spirales autour du ventre, en V entre les jambes ; la position du Christ n'est pas sans rappeler celle d'Étampes, son manteau retombe de même manière.

Le linteau est-il du même auteur ? C'est peu probable, mais il s'agit sans doute du même atelier, qui unit l'influence de Chartres ou d'Étampes à la tradition bourguignonne. Nous retrouvons ce carrefour d'influences dans une œuvre qui doit beaucoup à Sainte-Croix de la Charité, mais que M. Lapeyre renvoie en note²⁰. Il s'agit du tympan de l'ancienne église Saint-Pierre-le-Puellier de Bourges, qui est au musée de la ville, une partie de la voussure étant au musée de Lyon. Le Jongleur, qui a été exposé²¹ récemment au Louvre et que Focillon aimait tant, a, dans son élégance, des traits maintes fois repris : les plis concentriques autour de la hanche et du ventre, le manteau retombant derrière lui et relevé à la hauteur de la ceinture pour occuper tout l'emplacement qui lui est réservé. Mais c'est surtout le tympan qui, dans ces détails, nous rapproche d'Étampes : comme à la Charité, il s'agit de la glorification de la Vierge ; mais ici les

18. LAPEYRE, *op. cit.*, p. 112 et ss., rapporte l'argument fondamental de M. Beenken : la Vierge couchée est une imitation de Chartres ; le bras et la main ayant été déplacés, il ne reste plus sur le lit qu'un ensemble de plis qui n'a pas de fonction d'appui.

19. Je ne verrais guère à rapprocher de cette scène que le tympan très postérieur de la cathédrale de Lausanne, où le Christ tend une couronne à la Vierge.

20. LAPEYRE, *op. cit.*, p. 135 ; F. DESHOULIÈRES, dans « Mém. Soc. Antiq. Centre », t. XXXVIII, 1918 ; ID., *Les églises de France (Cher)*, Paris, 1932, p. 50 ; R. CROZET, *L'art roman en Berry*, Paris, 1932, p. 318.

21. *Chefs-d'œuvre romans des musées de province...*, n° 73, pl. 3 ; cf. H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 203.

épisodes de la mort sont racontés en détail : les dais des chapiteaux se sont transformés en une église où prennent place les diverses scènes ; on retrouve les draperies, les plis en cercle sur la poitrine de Marie, concentriques sur les hanches et autour des genoux. Nous reconnaissons dans l'apôtre qui, en haut, s'incline devant le corps de la Vierge, l'exagération du geste d'un ange d'Étampes, le pan de manteau rejeté en arrière à la hauteur de la ceinture. Nous revoyons les anges qui descendent du ciel presque « en piqué ». Certes, ceux qui tiennent la mandorle où trône Marie nous rappellent la sculpture bourguignonne, mais non les plis de leurs robes, et c'est d'Ile-de-France, sinon d'Étampes, que la Vierge triomphante tient sa dignité, sa couronne, son manteau rattaché à l'épaule et retombant verticalement.

Nous retrouverons, plus tard encore, à Senlis, dans la partie gauche du linteau, l'agitation de Bourges, la même inclinaison des corps, le même zigzag, le même ange descendant directement du ciel. Il serait certainement exagéré d'y voir une œuvre dérivant directement d'Étampes ; mais de Bourges à Senlis il y a autre chose qu'une coïncidence iconographique.

L'influence du portail d'Étampes se retrouve, plus ou moins, ailleurs qu'à la Charité. La seule œuvre qui semble en dériver directement est la sculpture du portail de Saint-Pierre-au-Parvis de Soissons²². Le tympan figurait le Christ dans le tétramorphe ; mais les apôtres étaient debout au linteau et des anges dont le tracé se devine encore occupaient les écoinçons ; sur les chapiteaux, de part et d'autre de l'entrée, se déroulait l'histoire du Christ. C'est ici surtout que nous retrouvons l'évolution du modèle d'Étampes : dais identique, mêmes scènes, même nimbe pour l'ange de la Résurrection. M. Lapeyre y note des traces de maniérisme et en fait une œuvre du troisième quart du XII^e siècle.

Le groupe du Christ entouré des Vieillards, avec les apôtres debout, se voyait peut-être à Nesle-la-Reposte. Le portail ne nous est connu que par un dessin, d'ailleurs incomplet ; les grandes statues n'ont pas du tout l'esprit d'Étampes. Il en était peut-être de même à Saint-Genest de Nevers ; mais il peut n'y avoir là qu'une coïncidence. Il est certain, par contre, que le récit qui se déroule le long des chapiteaux et dont nous croyons voir l'origine à Étampes a impressionné, peut-être tardivement, le sculpteur de Corbeil. Là aussi quelques rares traces permettent à peine de deviner qu'il s'agit de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; nous nous contenterons de noter qu'elles se trouvent sous une architecture qui rappelle Chartres et Étampes²³.

Nous retrouverons encore cette architecture dans un des chapiteaux du musée de Dreux : celui qui était au portail de Saint-Étienne est consacré à la Visitation et à la Nativité. Les personnages sont courts, mais expressifs. Il est facile d'y voir une déformation provinciale des œuvres étudiées précédemment : les yeux globuleux, les moustaches qui semblent sortir des narines, laissant une partie de la lèvre supérieure nue, sont une exagération des caractéristiques de la tête du musée d'Étampes : les plis sont simplifiés, mais l'essentiel s'y retrouve, ils sont accentués sur la jambe, en cercle sur la poitrine de Marie.

Cette question de filiation d'influences réciproques, déjà difficile en Bourgogne, l'est plus encore dans d'autres régions. Étant donné mon point de vue sur l'origine des sculptures d'Étampes, je ne reprendrai pas avec M. Lapeyre la question de l'influence du Mans ou de celle des ateliers franco-bourguignons de Dijon ou d'Avallon. La région du Vexin présente également de fortes difficultés. M. Lapeyre rapproche du portail occidental de Chartres le tympan de Meulan, la Roue de fortune de Beauvais. Des rapports de style et d'iconographie existent aussi avec Châteaudun. Je ne pense cependant pas que, malgré l'impression d'archaïsme que donnent les divers personnages, il y ait un rapport quelconque avec Étampes. Nous devons aussi être reconnaissants à M. Lapeyre d'avoir groupé et étudié les séries de petites statues d'un mètre environ que l'on trouve autour de Paris comme en Normandie. Je n'en parlerai pas ici. On ne peut faire dériver toutes ces statues d'Étampes.

Mais il m'est impossible de passer sous silence les statues du musée de Cambrai devant lesquelles on pense à la fois à Étampes et à Chartres. On les a retrouvées sous les restes de l'hôpital de Saint-Jacques-au-Bois, et nous admettons bien volontiers avec M. Vanuxem²⁴ qu'elles proviennent de Saint-Géry. Il s'agit de trois

22. LEFÈVRE-PONTALIS, Guide du « Congrès archéol. Reims », 1911, p. 303 ; LAPEYRE, *op. cit.*, p. 170 et ss.

23. M. LAPEYRE étudie Corbeil (*op. cit.*, p. 256 et ss.), il cite Dreux (p. 260). Les chapiteaux de Dreux ont été exposés au Louvre sous les nos 82, 83, 84.

24. J. VANUXEM, *Sculptures du XII^e siècle à Cambrai et à Arras*, dans « Bull. monum. », t. CXIII, 1955, p. 7. La cariatide a été exposée au Louvre en 1955 sous le n° 97.

statues, qui figurent un homme et deux femmes. L'une de celles-ci a, au-dessus de la tête, un petit dais comme les statues d'Étampes ; ses nattes, sa robe plissée aux genoux et au ventre rappellent de très près la première statue, à l'ébrasement de droite, tandis que sa ceinture curieusement nouée témoigne d'une tradition postérieure. Pour la deuxième c'est encore plus net ; les plis concentriques autour des seins, biconvexes autour du ventre, les bras rattachés maladroitement, les yeux globuleux et le bandeau de la couronne, tout nous rapproche de la tradition d'Étampes ; mais à la statue immobile le sculpteur a donné le mouvement ; le geste d'atlante de la femme qui s'appuie sur ses pieds et qui s'arc-boute sur la colonne comme pour soutenir un poids lourd lui donne un charme rarement égalé.

M. Lapeyre signale encore le Christ de Saint-Ayoul de Provins²⁵. Il est bien certain que nous retrouvons ici les mêmes plis sur la poitrine et sur le ventre, le manteau qui s'arrête à la ceinture. Mais ni les Vieillards, ni les anges des voussures ne semblent se rapprocher d'Étampes et les grandes statues des piédroits n'ont rien de commun avec nos six statues-colonnes. Pour interpréter une telle œuvre, nous sommes conduits à supposer un sculpteur unique qui aurait apporté d'Étampes ses traditions et qui aurait abandonné le chantier après la statue du Christ du tympan.

C'est surtout sur les chapiteaux que se note l'exagération du tracé des plis. L'un d'eux, à Plaimpied (Cher), fait contraste avec les autres œuvres de la sculpture berrichonne²⁶. Il figure la Tentation du Christ dans le désert. Malgré l'agitation et les gestes désordonnés, qui rappellent davantage Charlieu qu'Étampes, nous pouvons retrouver le manteau qui ne couvre qu'un bras, et qui s'arrête à la ceinture, les plis autour du ventre et du genou. L'exagération est encore plus accusée dans les chapiteaux qui proviennent de l'église de l'Annonciation à Nazareth. Sous une arcature analogue à celle de Plaimpied et presque identique à celle d'Étampes, des scènes diverses figurent la vie des apôtres. Les lois simples qui régissent les plis se retrouvent : nous voyons le double cercle des seins sur la poitrine de la Foi qui entraîne un apôtre, les plis sur le ventre et les genoux ; mais une sorte de fièvre anime les scènes et pousse à la caricature le mouvement traditionnel.

On a signalé d'autre part l'influence d'Étampes sur les monuments allemands. M. Beenken a mis en parallèle l'ange présentant la coupe et un Christ du Musée de Cologne²⁷ : la robe ample, le manteau rejeté en arrière formant des plis parallèles et concentriques accusent le ventre avant de retomber verticalement le long des jambes. Il existe d'autre part au musée d'Hildesheim un bas-relief venant de l'église Saint-André et figurant la Nativité où, dans les plis en V des draps et de la couverture, demeurent des souvenirs très proches, bien qu'un peu exagérés, du portail de la Vierge à Chartres ; mais le plus curieux est d'y voir, comme à la Charité, un système de plis qui rappelle l'ancienne position de la main de Marie. S'agit-il là d'une œuvre isolée ou d'une diffusion de l'art roman français ? Doit-on parler de « choc en retour » une fois de plus et chercher vers l'Est, autant que vers le Midi, l'origine puis l'imitation ? Nous ne prendrons pas parti. Toute la question de la sculpture de la France de l'Est (partie Nord) se trouve une fois de plus soulevée, et seules des dates certaines permettraient d'établir des hypothèses cohérentes.

Une dernière question se pose pour Étampes que nous n'essaierons pas non plus de résoudre. Les œuvres étudiées ne paraissent pas suffisantes pour affirmer avec MM. Adhémar et Francastel²⁸ que l'imitation de l'antiquité se soit développée à partir d'ici. Est-ce Étampes qui a inspiré le sculpteur de Saint-Père de Chartres dont le si beau torse déhanché a été mis en évidence par M. Lapeyre²⁹ ? L'*Assunta* de Corbie dont le corps apparaît à travers la draperie, et qui semble rejoindre si curieusement les danseuses du musée d'Arles, est-elle l'œuvre d'un sculpteur qui a travaillé à Étampes ? Il nous faudrait pour obtenir ces précisions des dates, des monuments intermédiaires, une filiation logique. Si cela était, nous aurions dans notre atelier autre chose qu'une tradition archaïque, et son importance aurait été considérable dans tout ce qu'il aurait apporté à la sculpture française.

*Charles GROSSET.

25. LAPEYRE, *op. cit.*, p. 192.

26. DESHOULIÈRES, *Plaimpied*, dans « Congrès archéol. Bourges », 1931, p. 319 ; les rapports avec Nazareth ont été mis en évidence par P. DESCHAMPS, *Un chapiteau roman du Berry imité à Nazareth*, dans « Monuments Piot », 1931.

27. H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924, p. 218, 238.

28. P. FRANCASTEL, *Sculpture gallo-romaine et sculpture romane*, dans « Revue archéologique », t. II, 1944, p. 143 ; J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937, p. 266.

29. LAPEYRE, *op. cit.*, p. 265, fig. 207 ; pour le portail de Corbie, voir. p. 250.