

Sens

Imagier du bonnevais
au XV^e siècle

2242 SP

BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ DES SCIENCES
HISTORIQUES ET NATURELLES DE L'YONNE.

Année 1912.

I

SCIENCES HISTORIQUES

LES

IMAGIERS DU TONNERROIS ET L'ÉCOLE DE DIJON

AU QUINZIÈME SIÈCLE

Par M. ROMAIN DE SEZE,

Professeur honoraire à l'Institut catholique de Paris.

Dans le beau livre qu'il a consacré à Michel Colombe et à la sculpture française, M. Paul Vitry fait, au sujet de la sculpture bourguignonne, cette remarque judicieuse : « Ces œuvres de la fin de l'école bourguignonne, celles surtout peut-être qui voyaient le jour loin du centre primitif de l'école et des chefs-d'œuvre de ses premiers maîtres, n'allaient pas toutes vers les exagérations que nous avons signalées tout à l'heure. *Lorsque un style se prolonge* un peu, deux phénomènes se produisent quelquefois concurremment, c'est l'exagération de son principe chez quelques artistes, c'est la réaction contre ce principe chez certains autres : ainsi dans l'école bourguignonne, nous voyons des imagiers accentuer comme à plaisir tous les caractères de l'école, la lourdeur des proportions, la surcharge des draperies, la vulgarité des physionomies, etc. Chez d'autres, au contraire, le progrès s'affirme par une atténuation des habitudes et des principes les plus chers à leurs maîtres. »

Parmi ces derniers, M. Vitry rend hommage aux auteurs du Sépulcre de Tonnerre, qui, « bien Bourguignons cependant, semblent revenir à une certaine simplicité (1) ».

(1) Emile Vitry, *Michel Colombe et la Sculpture française*, p. 68.

La lecture de ces lignes m'a donné le désir de profiter de ma présence à Tonnerre pour regarder les œuvres d'art qui peuvent s'y trouver. Il m'a paru intéressant de les étudier pour savoir si leurs auteurs ont partagé le goût pour la simplicité de ceux auxquels Tonnerre doit la célébrité de son Sépulcre, ou s'ils sont tombés dans les défauts et les exagérations des imitateurs de Claus Sluter.

En dehors du fameux hôpital dû à la libéralité de la belle-sœur de Saint Louis, Marguerite de Bourgogne, et du Sépulcre qui occupe une petite crypte adhérente à la belle nef qui constituait la salle de l'hôpital, j'ai le regret de dire que les objets d'art ne fourmillent pas à Tonnerre. Cependant, en regardant bien autour de moi, j'ai trouvé trois ou quatre statues ou statuettes qui m'ont paru intéressantes, au moins au point de vue de la question posée par M. Paul Vitry.

C'est sur elles que va porter notre examen.

I

LE SAINT VINCENT DE LA SALLE DE L'HOPITAL

Je commence par celle qui me paraît la plus ancienne, c'est une statue de saint Vincent en pierre peinte; elle est posée *par terre*, contre le mur oriental de la salle de l'hôpital. (Fig. 1.)

Pourquoi et depuis quand est-elle là ? D'où vient-elle ? Personne n'en sait rien. On suppose qu'elle aura été remise dans ce coin pour en débarrasser l'église Notre-Dame pendant qu'elle subissait d'importantes réparations dont on n'indique même pas la date.

D'ailleurs, non loin de cette première statue, on en aperçoit une autre, du même saint, postérieure à la première si je ne me trompe, mais qui, à l'exception de la couleur absente, a les plus grands rapports avec elle, et qui doit sortir du même atelier.

Appartenait-elle à l'hôpital ? La place où nous la voyons ne semble pas l'indiquer, car elle est posée, comme au hasard, dans l'embrasure d'une de ces grandes fenêtres ogivales dont le jour aveuglant rend presque impossible d'en étudier les détails. (Fig. 2.)

Il n'y a rien d'étonnant à voir à Tonnerre plusieurs repré-

sentations de saint Vincent (1). Les vigneronns l'avaient pris pour patron; or, les vigneronns abondent dans la région. L'hôpital lui-même était, par sa dotation, l'un des plus grands propriétaires de vignes du pays.

On connaît la légende de ce saint. C'est un jeune diacre, digne émule de saint Etienne et de saint Laurent. Nul n'a poussé plus loin que lui l'intrépidité devant le martyr. Son attitude vis-à-vis de ses persécuteurs peut se résumer dans cette réponse que lui prête Prudence : « Tourments, prisons, ongles, lames pétillantes de feu, et enfin la mort qui est la dernière des peines, tout cela est jeu pour les chrétiens. »

Pour représenter ces jeunes diacres si ardents pour le martyr, il y a deux traditions chez les artistes :

La première, qui a été celle du treizième siècle, ami de la simplicité en même temps qu'épris du dogme, la première, dis-je, va droit à ce qui est pour elle la source de ce saint héroïsme. Ce n'est pas une nature énergique, une force de caractère exceptionnelle, c'est un don *supernaturel*, la foi ardente de ces jeunes hommes, la simplicité de leur cœur, leur pureté angélique, que l'art s'efforce de rendre en donnant à leur regard cette candeur qui leur permet de « voir les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite du Dieu tout puissant... », ou cette bonté qui les fait s'écrier en mourant : « Seigneur, ne leur impute pas ce péché (2). »

A la veille de la Renaissance, le bienheureux Fra Angelico les voit encore ainsi : dans le délicieux Couronnement de la Vierge qu'on admire au Musée du Louvre, saint Etienne et saint Laurent le cèdent à peine aux jeunes vierges martyres, par la candeur de leur visage et la limpidité de leur regard.

Et pourtant, au quatorzième siècle, cette tradition n'était pas la seule : des artistes du Nord, plus épris de vie et de mouvement que de simplicité, ont modifié les types primitifs dans un sens, en quelque sorte tout contraire au premier.

On ne connaît pas, que je sache, de représentation de saint Etienne qu'on puisse attribuer à Claus Sluter, mais une statuette de bois du protomartyr, léguée il y a quelques années par M. Bossy au Musée du Louvre, nous donne, il me semble,

(1) Il y a encore dans l'abside de la chapelle une vieille toile toute trouée, qui le représente, avec la caractéristique de la grappe de raisin.

(2) *Actes des Apôtres*, ch. VII, versets 55 et 59.

une idée assez exacte de la manière dont l'illustre maître de l'école bourguignonne aurait compris le sujet.

Le saint tient dans sa main, comme un trophée, une des pierres de la lapidation, et si fière est son attitude, si frappante l'énergie, j'ai failli dire la dureté de son regard, de ses traits, de tout le mouvement qui l'anime, qu'on serait presque tenté de croire qu'il s'apprête à relancer à ses bourreaux la pierre instrument de son martyre.

Mais sans aller jusqu'au Louvre, sans sortir de la salle même où est notre saint Vincent, on peut apercevoir, dans une niche adossée au mur intérieur de la façade, une statue en pierre coloriée qui représente un diacre martyr, probablement saint Laurent.

L'œuvre est assez primitive, le travail bien gauche et de pauvre facture, mais la pensée qui l'a inspirée est à peu près la même : Un front exagérément bombé, une figure large, des yeux qui semblent sortir de leur orbite, un cou de taureau..., tout, dans cette œuvre un peu barbare, tend à exprimer l'énergie virile du martyr, qui tient son gril de la main droite, avec la même aisance et de la même façon que nous portons un petit sac de voyage.

Entre ces deux traditions si contraires, notre imagier, Bourguignon cependant, n'a pas hésité à suivre la première.

Est-ce à dire que son œuvre soit antérieure à la nouvelle école ? Ce n'est pas impossible. Je dirai tout à l'heure ce qui me porte à croire le contraire.

Examinons d'abord la statue. J'ai dit qu'elle était en pierre et qu'elle avait dû être décorée des plus riches couleurs. Malheureusement, ces couleurs ont horriblement souffert de l'humidité, et il est difficile de juger de l'effet que devait produire l'œuvre lorsqu'elle était intacte.

Il devait être très heureux, car on y voyait, très exactement reproduits, les plus beaux ornements liturgiques qui distinguaient le diacre au Moyen Age : une *aube* très ample dont les plis retombaient avec grâce sur ses bras, jusqu'aux mains, et le long de son corps jusque sur ses pieds; sur les épaules, un *amict*, qui, lorsqu'il était rabattu, s'enroulait autour du cou, comme une élégante cravate.

Sur l'amict, une *étole* qui, à la différence de celle du prêtre, se mettait en sautoir; puis un *manipule* à cheval sur l'avant-bras gauche, et enfin la *dalmatique*.

Tout le monde connaît ce vêtement, le plus gracieux peut-

être des ornements liturgiques, sorte de tunique courte, très ouverte en carré autour du cou pour laisser voir la blancheur de l'amict, échancrée sur les côtés, et dont les manches larges et courtes retombent sur les épaules comme des ailes.

Celle de notre saint Vincent était d'une richesse extrême : en velours, probablement cramoisi, ornée de soutaches brochées d'or, et de glands d'or pendant des deux côtés des épaules. Les feuillages qui faisaient le fond de ces broderies d'or, n'étaient pas seulement indiqués par la peinture, mais sculptés en relief sur la pierre même. L'étole avait aux deux extrémités des franges d'or, et le manipule tout entier n'était qu'une broderie du même métal.

Il en était de même du haut collet qui surmontait la dalmatique, et cachait l'amict, dont il ne laissait voir que l'élégant enroulement sur le devant du cou (1).

Mais, hélas ! de tout cet or, il ne reste plus que des traces jaunâtres, et du velours cramoisi, que des écailles dont la couleur a tourné à la lie de vin. Heureusement, les dessins du feuillage en relief n'ont pas disparu, et peuvent encore donner l'illusion d'une broderie d'or.

Le jeune diacre debout, dans une attitude encore un peu hiératique, tient une palme dans la main droite, et, de la gauche, porte, en l'inclinant sur sa poitrine comme sur un pupitre, l'évangile qu'il a pour fonctions de lire et d'expliquer aux fidèles.

L'œuvre n'est pas parfaite et manque certainement un peu d'unité. Le vêtement et les accessoires, ou plutôt l'un d'eux, l'évangélaire, sont traités de main de maître (2). Les plis de la dalmatique sont aussi souples que pouvait le permettre une étoffe alourdie par toutes ces broderies. Les feuillages, qui en forment le dessin, sont de vrais feuillages, bien observés.

L'évangélaire que tient la main droite est un des plus beaux spécimens de ces reliures du treizième siècle, mélange de riches étoffes et de reliefs métalliques. Sur le plat de la reliure, se détache une croix du plus pur style gothique, inscrite dans un encadrement que remplit une gracieuse guirlande de feuillage. On dirait l'évangélaire du bon roi Saint Louis. Quant

(1) Ce collet, qui complétait la dalmatique, n'est plus en usage pour les diacres, bien qu'il ait été conservé dans la dalmatique portée par l'évêque sous la chasuble.

(2) L'autre accessoire, la palme que tient la main gauche, est trop massive. On dirait d'ailleurs qu'elle a été cassée.

à l'étole, l'extrémité qu'on en aperçoit, rappelle par sa forme l'étole du treizième siècle qu'on voit au trésor de Sens et dont on trouve la reproduction dans *l'Art gothique* de Louis Gonse.

Jusqu'ici, comme on peut le voir, rien ne nous empêcherait de placer notre statue en plein treizième siècle. Tout au plus les plis horizontaux qui chiffonnent la partie inférieure de l'aube, nous obligeraient-ils à en retarder un peu la date. Mais il y a d'autres symptômes.

J'ai dit que l'œuvre était inégale. On dirait que l'ouvrier, après avoir reproduit d'une main exercée un de ces beaux costumes de diacre dont il devait avoir sous les yeux de nombreux modèles, a voulu, quand il s'est agi de la tête et des mains, rompre avec le hiératisme du douzième siècle, aussi bien qu'avec l'idéalisme du treizième, et s'essayer à reproduire le type de sa race : faire un saint Vincent bourguignon.

Cet effort est d'autant plus intéressant qu'il est plus discret et plus hésitant, car ces hésitations mêmes semblent indiquer que nous assistons à la naissance de la nouvelle école, ou plutôt aux premières manifestations de son influence dans le Tonnerrois.

L'imagier, en effet, semble tâtonner dans la modification qu'il veut apporter au type traditionnel : le visage reste long, le front très élevé, les yeux candides, le nez droit, et mince à son extrémité.

Mais déjà, une très légère saillie des pommettes et un peu d'empâtement dans le bas des joues, du menton et des lèvres, le rapprochent du type local, en lui donnant un peu plus de largeur.

La grande tonsure traditionnelle a disparu, remplacée par une chevelure brune et abondante, dont les boucles viennent former autour de la tête comme une couronne qui tient lieu de l'antique auréole.

Les mains, correctement dessinées, et qui tiennent bien les accessoires qu'elles portent, dénotent un travail consciencieux, mais elles sont beaucoup trop longues et trop fortes pour le corps auquel elles appartiennent. Est-ce pour atténuer l'effet de cette disproportion que l'artiste a multiplié les plis et replis des manches de l'aube ? Toujours est-il qu'en étoffant l'avant-bras et le poignet, ils rendent peut-être un peu moins choquant le défaut dont je parle. Mais il est encore trop visible, et la nature de ces défaillances est un indice certain que notre statue ne peut plus prétendre à la date reculée à laquelle aurait pu faire penser le style des draperies.

Au surplus, puisque un heureux hasard a rassemblé en un même lieu des œuvres d'art venues de divers côtés (1), nous pouvons en profiter pour faire des rapprochements de nature à éclaircir le point qui nous occupe.

Regardons, par exemple, la statue qui nous a paru, sauf l'absence de couleurs, la plus voisine de la nôtre.

Frappé de leur ressemblance, j'ai présumé que nous avions sous les yeux une autre représentation du même saint, mais je n'oserais l'affirmer.

Il porte bien, comme le premier, l'évangile dans sa main gauche, mais son bras droit, au lieu d'être replié à partir du coude, est étendu verticalement vers la terre, et la main qui le termine, dirigée dans le même sens (2), ne pouvait guère tenir une palme de martyr : il aurait fallu qu'elle la portât la pointe en avant, comme une lance, ce qui n'est pas admissible.

Mais alors, que pouvait bien tenir cette main ? L'usage avait-il déjà octroyé à saint Vincent, comme caractéristique, la grappe de raisin, telle qu'on la voit sur une vieille toile suspendue dans le chœur, mais dont la date, à n'en pas douter, est beaucoup plus récente ?

Ou bien, cette main supportait-elle un gril (3), comme la statuette coloriée adossée à la façade, et que j'ai présumé être un saint Laurent ?

D'ailleurs, le gril même n'empêcherait pas que la statue pût représenter saint Vincent, car parmi les supplices atroces qu'inventa dans sa rage son acharné persécuteur, il n'eut garde d'oublier le supplice du gril.

Quoi qu'il en soit d'un accessoire dont nous ne saurons probablement jamais la nature, il est temps d'étudier l'œuvre.

Rapprochée, comme elle l'est ici, de celle que nous venons de décrire, elle paraît, au premier abord, comme une reproduction de cette dernière : même dalmatique, ornée des mêmes broderies, mêmes glands retombant des deux côtés de chaque

(1) La statue que nous allons examiner est creusée par derrière, comme si elle avait été accolée à une de ces minces colonnettes dont le faisceau forme le pilier des églises gothiques.

(2) Elle est mutilée. Il n'en reste que la partie supérieure, tous les doigts ont disparu.

(3) Il y a entre le bas de l'aube et le pied du jeune diacre, appuyé sur ce pied, un objet en forme de brique, dont je n'ai pu déterminer la nature, mais qui paraît bien avoir été destiné à supporter un gril ou tout autre accessoire : très probablement un gril.

épaule; même collet cachant l'amict, un peu plus fermé seulement puisqu'il n'en laisse rien paraître; même attitude au repos, le pied droit légèrement en avant du pied gauche, enfin, et surtout, même chevelure en couronne remplaçant la tonsure.

Mais en y regardant de plus près, on aperçoit des différences notables.

La dalmatique, très allongée (1), tombe presque jusqu'aux pieds, laissant dépasser à peine l'extrémité de l'aube. Ce prolongement d'un vêtement de forme carrée donne à toute la personne un aspect plus lourd.

D'autres détails tendent à l'augmenter, par exemple la largeur de l'évangélaire, qui est ouvert au lieu d'être fermé.

Il devait en être de même de l'accessoire qui a disparu; gril, grappe de raisin, ou tout autre objet, il est difficile de croire qu'il n'occupât pas plus de place qu'une palme.

Mais le changement le plus significatif est celui du visage : le front s'est abaissé, les joues, plus pleines, se sont élargies. Les pommettes, devenues franchement saillantes, et le menton renforcé l'ont épaissi et raccourci.

Qu'on se garde de croire à une maladresse : la main qui a modifié ces traits est une main très exercée. L'effet que nous venons de constater, est un effet cherché et voulu. C'est la forme trapue chère à la nouvelle école.

C'est son défaut, si l'on veut, mais il ne va pas sans des compensations. En se complaisant dans la représentation de la force, l'école de Claus Sluter a cherché surtout à rendre l'énergie virile, et par suite la vie et le mouvement.

La comparaison de nos deux statues est fort instructive à ce point de vue.

Il semble, par exemple, que la prolongation du vêtement carré, qui constitue la dalmatique, aurait dû, en alourdissant le personnage, le figer en quelque sorte dans son immobilité. Or, c'est l'effet contraire qui s'est produit. Pourquoi ? Parce que, à l'aide de petits détails, le sculpteur s'est appliqué à animer sa statue; ainsi la tête, au lieu de rester droite et raide sur le cou, s'est penchée en avant et gracieusement inclinée sur le côté gauche; les yeux et les lèvres mêmes se sont éclairées d'un sourire qui respire la bonté; le bras gauche tient tout ouvert le livre des Evangiles, dont le saint semble offrir la lecture aux fidèles; la jambe droite ébauche un pas en avant qui

(1) Bien que les deux statues soient de la même hauteur (1^m52 ou 53).

soulève diverses parties de la dalmatique et leur donne du mouvement.

C'est là ce qui différencie surtout la seconde statue de la première, et ce qui certainement constitue un progrès.

Mais ce qu'il y a de piquant dans cet essai d'un nouveau *canon*, c'est que l'imagier de Tonnerre s'est plié à la mode qui exigeait des corps trapus, sans se douter peut-être de ce qui en était la raison d'être, ou, s'il s'en doutait, sans l'accepter; je veux dire l'intention de rendre d'une manière plus frappante l'énergie et la force de caractère.

Voyez en effet le bon sourire avec lequel le jeune diacre bourguignon accueille les vigneron qui veulent le prendre pour patron. Il semble remercier ses compatriotes d'un honneur auquel il ne s'attendait pas (1).

La vertu qui se trahit dans son regard attendri, dans la gracieuse inclinaison de sa tête et dans toute son attitude, ce n'est pas *la Force*, c'est *la Bonté*. On pense involontairement à un autre saint Vincent, celui qui ramassait dans la rue les pauvres petits enfants abandonnés, et qui travaillait à leur donner des mères en créant la Sœur de charité.

Avant de tirer les conclusions qui ressortent de la comparaison que nous venons de faire, je voudrais rapprocher les deux statues, objet de notre étude, d'une troisième qui n'est pas loin d'ici, puisque le fameux Sépulcre de Tonnerre est dans une petite crypte contiguë à la salle où nous sommes, et qu'il s'agit précisément de la tête de saint Jean.

Cette proximité me permettait, au cours de mon examen, de céder souvent à la tentation d'aller admirer ce groupe célèbre.

Or, j'avais été frappé des rapports que présentait la figure de saint Jean avec celle de nos deux saint Vincent, surtout du second. En ce qui touche la chevelure, notamment, il est difficile de croire que celle de saint Jean n'ait pas été inspirée des

(1) M. Mâle, après le P. Cahier, dit que les vigneron l'avaient choisi à cause de la première syllabe de son nom, et que ce patronage fut l'origine de la grappe de raisin devenue sa caractéristique. C'est possible, mais je me plais à croire que le clergé, ami du symbolisme, s'est plié d'autant plus volontiers à la fantaisie populaire, qu'elle lui permettait de montrer aux fidèles, dans la grappe de raisin, le symbole du sang généreux répandu à flots par le Martyr, à l'image de son Maître dans le *Pressoir mystique*. Voyez E. Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, p. 75 et suiv.

deux premières : c'est exactement la même coiffure, les mêmes cheveux frisés qui, partant d'une sorte d'épi situé au sommet de la tête, rayonnent dans tous les sens, de manière à former autour de la tête une couronne de boucles.

Le type du visage est resté le même. Sa largeur et la saillie des pommettes accusent nettement le type local. L'apôtre paraît, il est vrai, plus âgé que le diacre-martyr : le drame de la passion a altéré ses traits, mais sans en changer le caractère. C'est bien un prêtre bourguignon que nous avons sous les yeux. Seulement, comme l'exigeait la scène de deuil à laquelle il prend une si grande part, le bon sourire que nous admirions tout à l'heure, a fait place à l'expression de la douleur ressentie par le disciple « que Jésus aimait », à la vue du corps de son maître, et de sa compassion pour la mère défaillante que sa tendresse lui a confiée.

Ce qui fait le puissant intérêt de ce troisième rapprochement, c'est que le Sépulcre de Tonnerre, l'un des plus beaux, en même temps que *le plus ancien* de ceux qui nous ont été conservés, est daté de la façon la plus authentique : nous en connaissons les auteurs et même le donateur.

Il a été exécuté par Jean Michel et Georges de La Sonnette, aux frais d'un riche bourgeois de Tonnerre, Ancelot de Buronfosse, qui l'a libéralement offert à l'hôpital de cette ville. Il a été livré le 30 avril 1454.

Sans pousser la présomption jusqu'à vouloir dater nos saints Vincent et les attribuer au même atelier, constatons cependant qu'ils semblent nous avoir permis d'assister à la genèse, aussi bien qu'à la formation définitive, d'un type local, celui du prêtre tonnerrois : ébauché avec une certaine gaucherie dans le premier saint Vincent, ce type s'est affirmé franchement dans le second, et pleinement confirmé dans le saint Jean du Sépulcre.

Ainsi, nous avons vu par ces trois exemples que, loin d'imiter servilement l'école de Dijon qui a créé et adopté *la manière forte*, ou d'en exagérer les défauts, toutes les préférences de la région tonnerroise sont pour l'expression de sentiments plus doux : la candeur et la pureté angélique du premier saint Vincent, la bonté du second et la douloureuse compassion de l'apôtre.

Mais avant d'insister sur cette conclusion d'un caractère général, la prudence nous oblige à consulter d'autres documents de la même région.

II

LE SAINT ÉLOI DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME

C'est un de ces groupes naïfs, que les corps de métier faisaient exécuter en l'honneur de leur patron. (Fig. 3.)

Figurait-il jadis au-dessus d'une échoppe d'orfèvre ou de maréchal-ferrant ? On sait que suivant la légende, le bon saint, confident du roi Dagobert, exerçait ces deux métiers (1). Ou bien, a-t-il été offert en *ex voto* à l'église Notre-Dame ?

Quoi qu'il en soit de sa provenance et de sa date, c'est une œuvre charmante de simplicité naïve.

Dans un atelier de forgeron, contenant un billot en pierre, sur lequel est une forte enclume pour les gros ouvrages (peut-être les fers des chevaux), et un établi sur lequel repose une enclume plus légère, destinée probablement aux travaux d'orfèvrerie, le bon saint nous apparaît sous la forme d'un jeune forgeron coiffé d'un bonnet de laine noire, semblable à celui que nos petits ramoneurs rabattent sur leurs yeux pour monter dans les cheminées; mais le sien, très peu enfoncé, et dont l'extrémité retombe gracieusement sur son dos, laisse voir les belles boucles de sa longue chevelure brune.

Son teint vermeil, à l'exception de la ligne bleutée de son menton rasé de frais, et la saillie très prononcée de ses pommettes accusent nettement son type bourguignon. C'est d'ailleurs le seul indice qui nous prouve que l'œuvre ne date pas du temps de Saint Louis, ou même de plus haut, car le jeune orfèvre, fidèle aux vieilles traditions, a revêtu un élégant *surcoat* dont les manches, à crevés, laissent voir celles de la *cotte* qu'il porte en dessous. Son costume se termine par des *chausses* d'une étoffe épaisse, destinée sans doute à le préserver des étincelles que fait jaillir son marteau.

Au moment où nous le surprenons, notre saint tient de la main gauche le pied d'un calice du plus pur style roman, pendant que sa main droite, qui tenait un marteau (lequel a disparu), s'appête à donner aux bords du calice leur dernier poli. L'attitude et le mouvement sont très justes, les mains, surtout

(1) Voyez Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, pp. 171, 174 et 175.

celle qui tient le pied du calice, remarquablement dessinées, et la tension de son regard, fixé sur son ouvrage, indique bien l'importance qu'il attache à donner au vase sacré une forme aussi digne que possible de l'usage auquel il est destiné.

Comme on peut le voir dans cette description, l'imagier, évidemment de la région, ne semble avoir subi en rien l'influence de la nouvelle école. La seule innovation qu'il se soit permise est l'adoption du type local. Peut-être aussi la taille de son jeune ouvrier tonnerrois pourrait-elle être plus élancée; mais l'ardeur qu'il apporte à son ouvrage est plus morale que physique, elle vient du cœur et non de la force de ses muscles; quant aux accessoires comme le calice et quant aux vêtements, ils indiquent une telle fidélité à la tradition que, à s'en rapporter à eux seuls, on serait tenté de reculer de plus d'un siècle la date de cette œuvre charmante.

III

LA VIERGE A L'ENFANT DU MUSÉE CŒURDEROY

C'est encore une petite (1) statuette en pierre coloriée, posée sur un socle (2), contre le mur qui fait le fond de la cour de l'hôtel, sous des arcades qui, si elles la mettent à l'abri de la pluie, ne la défendent pas contre l'humidité. Aussi devient-il urgent de la décrire et de la publier pour peu qu'on veuille en conserver le moindre souvenir, car le salpêtre la ronge à ce point que, sans parler de la couleur, la pierre même s'effrite au moindre contact. (Fig. 4.)

Si l'on veut éviter sa destruction complète en lui trouvant un meilleur abri, on fera bien de se hâter : dans quelques années, elle pourrait bien se réduire en poussière entre les mains de celui qui tenterait d'en opérer le transport.

Et ce serait vraiment dommage, car, en dépit des altérations que le temps et l'absence de soins lui ont fait subir, elle m'a fait l'effet d'une œuvre exquise et bien digne d'être conservée.

(1) Hauteur 45 centimètres.

(2) Le socle, qui est beaucoup trop fort pour la statuette, n'a aucun rapport avec elle.

Inutile, au Musée comme ailleurs, de s'informer de la provenance de cette Vierge, ou des circonstances qui pourraient nous éclairer sur sa date. On l'ignore complètement. Il semble que les quelques débris d'art accumulés sous les arcades de cette cour, dans un désordre qu'avec la meilleure volonté du monde on n'oserait qualifier d'un effet de l'art, y soient venus tout seuls.

Suivons donc le conseil du bon Courajod : interrogeons les documents. Adressons-nous à la statue.

La taille, encore un peu ramassée, accuse à peine une légère trace de ce hanchement, inauguré au quatorzième siècle et que l'école de Bourgogne avait exagéré au point de le rendre disgracieux. Vêtu d'une robe rouge dépourvue de tout ornement, dont un pli relevé dans le bas laisse voir son pied nu (1), la Vierge porte un long manteau jaune (2) doublé d'une étoffe verte, autant du moins qu'on peut juger des couleurs altérées par l'humidité. Ce manteau, partant de l'épaule gauche, au-dessous de laquelle il tombe presque jusqu'à terre, enveloppe le dos et l'épaule droite, d'où il retombe sans raideur, et, après avoir formé de ses plis une courbe gracieuse au-dessous du corps de l'enfant, remonte sur le bras gauche de la Vierge, qui en enveloppe les pieds de son fils. Un voile blanc, relevé au-dessus du front, laisse voir une magnifique chevelure blonde, dont les boucles dorées tombent jusqu'aux pieds du bébé.

Le corps de celui-ci est mutilé (2). Nous pouvons seulement, par ce qu'il en reste, constater que sa petite main jouait avec les boucles d'or de sa mère, et que celle-ci, conformément à la tradition constante du Moyen Age, par respect pour sa chair sacrée, n'osait toucher ses membres divins qu'à travers ses langes d'enfant.

Voilà donc une œuvre qui, par la simplicité des moyens employés, la pureté du dessin, la mesure et la grâce de son ensemble, enfin par son respect scrupuleux de la tradition, paraît aux antipodes de l'école bourguignonne. A vrai dire, au premier abord, j'ai cru qu'elle venait d'ailleurs; que ce pouvait bien être, toute proportion gardée, une sœur de la Vierge d'Olivet ou de celle de Saint-Galmier (1).

(1) Ce pied est mutilé ; il ne reste que le coude-pied et la trace d'un doigt.

(2) Des traces d'or qui subsistent encore sur certaines parties du manteau, me portent à penser qu'il était tout doré.

(3) La tête, l'épaule et le bras droit n'existent plus.

(4) Statues célèbres de l'école de la Loire.

Je vais dire ce qui m'a fait changer d'avis et m'a porté à en faire honneur aux compatriotes de Georges de La Sonnette.

En dehors de cette taille un peu ramassée que j'ai signalée plus haut, c'est un petit détail qui, en nous renseignant sur la région où a dû naître la statuette, nous permet de fixer à peu près sa date. Je veux parler des manches de la robe qui sont bouffantes et serrées au poignet, comme celles de la célèbre *sainte Marthe* de Troyes et des saintes femmes du *Sépulcre de Chaource*. Cette ressemblance paraît indiquer que l'auteur de notre Vierge habite une région assez voisine de celles qui ont produit ces chefs-d'œuvre, pour qu'il ait pu les voir; et, pour cela, il nous faut admettre que son travail date de la fin du quinzième siècle, ou même du commencement du seizième. Je n'y vois aucune objection.

Mais je crois qu'on peut préciser davantage au point de vue de la localité.

Dans la description que j'ai faite de la Vierge, je n'ai pas parlé de sa figure. Or, à ses pommettes saillantes, on ne saurait méconnaître le type du pays. C'est bien une compatriote du saint Vincent, du saint Jean et du saint Eloi que nous avons étudiés. C'est une Vierge tonnerroise, et si l'on ne voit pas briller sur ses joues, comme sur celles de saint Eloi, ces couleurs vermeilles qui sont une des beautés de la race, ce n'est pas seulement parce qu'elles ont pu s'altérer avec le temps, — mais bien plutôt parce que ce teint florissant eût été contraire à l'expression que l'auteur a voulu lui donner. Cette expression est à mes yeux ce qui fait la beauté de l'œuvre, et donne à notre statuette le grand style qui lui permet d'entrer en comparaison avec des chefs-d'œuvre.

La Vierge, le cou tendu en avant, mais la tête légèrement relevée en arrière, comme si elle essayait de déchiffrer une douloureuse énigme, regarde dans le lointain. Ses beaux yeux sont empreints d'une tristesse sans bornes. Si profonde est l'angoisse qu'ils expriment, que le geste adorable de l'Enfant-Dieu, caressant ses cheveux, n'arrive pas à l'en distraire. Sans doute, la prophétie du vieillard Siméon lui revient en mémoire : elle entrevoit déjà la Passion et la Croix.

A la même époque à peu près (entre 1477 et 1510), nous voyons le même sujet traité par Boticelli.

Dans sa *Madone au Magnificat*, la Vierge, dont le regard rappelle celui que je viens de décrire, est si absorbée par sa tristesse, qu'elle reste insensible au geste de l'Enfant-Jésus

qui, montrant un rouleau sur lequel sont écrits les versets du *Magnificat*, indique à sa mère, de son doigt divin, celui-là même où elle prophétisait que *toutes les générations l'appelleraient bienheureuse*.

Dans un livre d'heures manuscrit de la bibliothèque de Rouen, on retrouve le même sentiment traduit d'une manière plus naïve : « On voit Jésus enfant sur les genoux de sa mère; il est nu, et son corps apparaît tout couvert de plaies, comme s'il avait déjà affronté la mort. Le miniaturiste voulait dire, comme l'explique une inscription, que grâce à nos péchés, la passion de Jésus-Christ a commencé dès sa naissance (1). »

Sans doute, et Boticelli et l'humble auteur de notre Vierge ont eu raison d'en conclure, que la *compassion* de la Vierge avait commencé avec sa maternité divine.

C'est une belle et profonde pensée qui répond merveilleusement à la mystique chrétienne, et qui a permis aux plus grands (2) artistes de créer un type des plus touchants : *la Mater dolorosa de l'Enfance*.

Ce n'est pas que j'aie la prétention d'égaliser l'humble imagier de Tonnerre à l'un des plus grands maîtres de l'école Florentine; mais quelle que fût la valeur de son œuvre avant les mutilations qu'elle a subies, n'est-ce pas déjà un grand honneur pour son auteur, de s'être rencontré avec Boticelli dans l'expression d'une de ses plus belles pensées. Et ce que je me permets d'admirer encore, c'est la simplicité des moyens employés pour produire un effet si puissant : Ici, plus d'inscription expliquant la pensée que l'artiste se propose de traduire, plus même de *Magnificat*, moyen si heureux d'ailleurs, de la rendre plus claire; aucun recours surtout à ces procédés d'école qui font participer les draperies au mouvement de la figure.

Il lui a suffi d'incliner en avant le cou de sa statuette, tout en rejetant son front un peu en arrière, d'atténuer la frisure de ses longs cheveux, épars tout autour d'elle avec une apparence de désordre, enfin de donner à ses yeux un regard vague qui se détourne de son divin fils, et à sa bouche une légè-

(1) E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, p. 103, note 5.

(2) Les rares madones qui nous ont été conservées de Michel-Ange, portent toutes cette expression d'angoisse

Conf. La Vierge à l'Enfant, attribuée à Donatello, au Louvre.

contraction, pour arriver à rendre l'angoisse indéfinissable qui étreint son cœur de mère.

Il me semble que c'est là le fait d'un maître.

CONCLUSION

Il est temps de conclure et de nous demander ce qui ressort de cette modeste étude. Je m'excuse de sa longueur, mais un travail de ce genre exigeant l'observation minutieuse des moindres détails et de nombreux rapprochements, il est difficile d'être court sans risquer d'être incomplet.

Son but, on s'en souvient, était de savoir comment les artistes de la région tonnerroise s'étaient comportés vis-à-vis de l'école de Dijon.

Dans les divers sujets qui ont passé sous nos yeux, nous avons pu constater qu'ils ne l'avaient point ignorée. Ils se sont même essayé dans ce nouveau genre, et, comme il arrive le plus souvent en pareil cas, ce sont les exagérations et les défauts des nouveaux maîtres qu'ils ont le mieux réussi à reproduire. De là, dans notre premier saint Vincent, ces mains, presque monstrueuses, qui font un contraste fâcheux avec ce corps frêle d'adolescent; et dans le second, le développement exagéré de la dalmatique qui, jointe aux accessoires, donne au personnage cette forme trapue toujours disgracieuse, mais qui le devient bien davantage dans la représentation de la jeunesse.

Sans doute, il était moins difficile d'imiter ces procédés d'atelier que d'arriver à reproduire l'expression des prophètes du célèbre *puits de Moïse* : « Moïse hautain et inflexible; Zacharie courbé et songeur; Isaïe, chauve, aveugle et chargé d'ans, portant avec peine son étrange besace et le livre pesant de ses prophéties; Daniel farouche, au type juif d'oiseau de proie (1). »

Pour créer des œuvres de cette envergure, il ne faut rien moins que le génie d'un Claus Sluter.

Nos bons imagiers de Tonnerre eurent le mérite de le comprendre. Les dernières œuvres que nous avons étudiées semblent confirmer ce que nous avait déjà appris la seule vue du *Sépulcre*, à savoir : que renonçant à s'inspirer de modèles qui ne convenaient ni à leur goût, ni peut-être à leurs aptitudes,

(1) Gonse, *La Sculpture française au XIV^e siècle*.

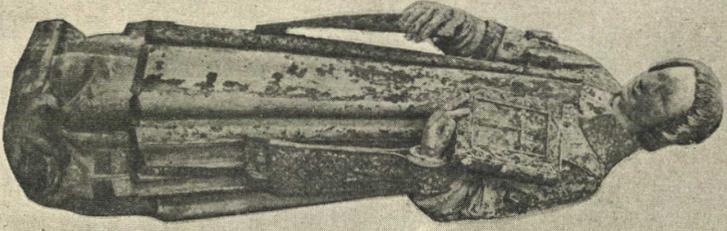


Fig. 1. — SAINT VINCENT

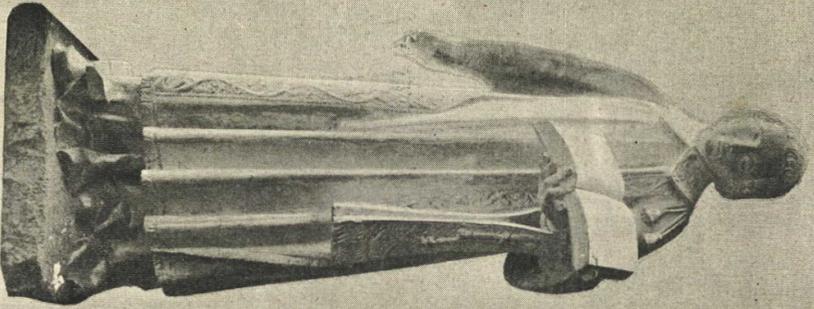


Fig. 2. — SAINT VINCENT

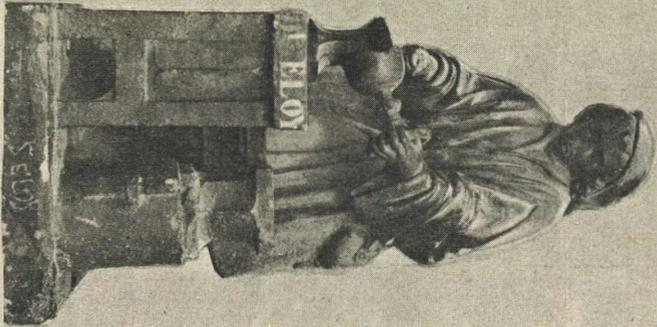


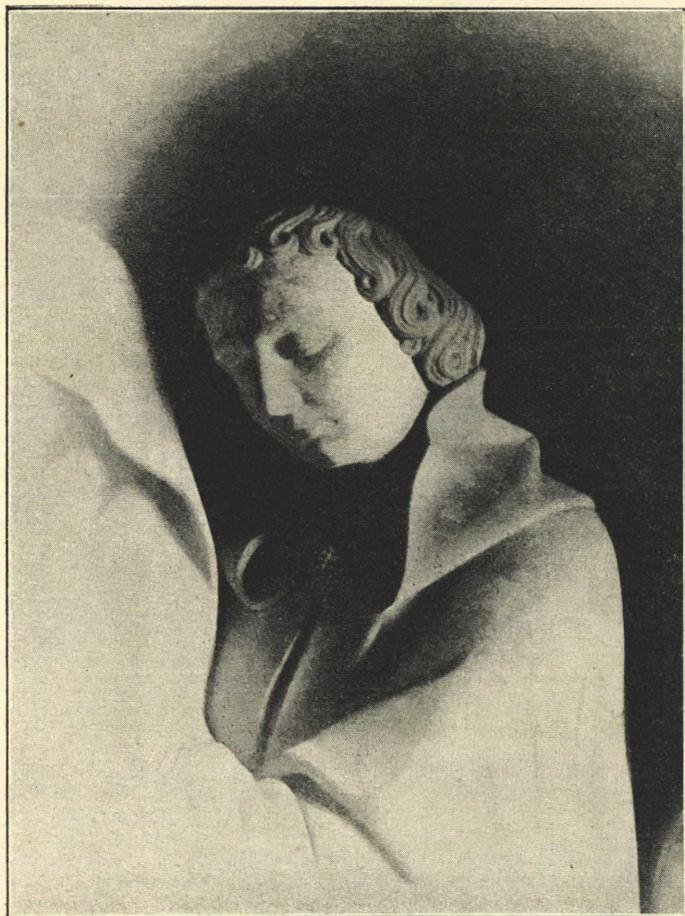
Fig. 3. — SAINT ELOI



Fig. 4. — VIRGE A L'ENFANT

ils revinrent bien vite au respect de la tradition, à la simplicité des draperies, à la grâce des mouvements.

Toutefois, les nouveautés venues du Nord, auxquelles ils avaient un moment prêté l'oreille, ne furent pas perdues pour eux. Ils y gagnèrent l'amour du portrait, l'habitude de s'inspirer du type local dont la reproduction a mis tant de variété dans les groupements dus à leur ciseau, mais surtout cette précision dans les traits qui leur a permis, en donnant à leurs figures plus d'animation et de vie, d'y peindre les sentiments les plus élevés et les plus touchants.



LE SAINT JEAN DU SÉPULCRE DE L'HOPITAL DE TONNERRE

