

réalité, extrême liberté artistique. Il est évident que le symbolisme oblige infiniment moins que le réalisme et l'artiste roman a pu manier formes et couleurs en pensant infiniment plus à la seule beauté que ne le feront ses successeurs.

Le cubisme et la peinture abstraite contemporaine s'approchent un peu de l'esthétique romane avec, toutefois, cette différence très grave que la formalité romane est spontanée, qu'elle découle naturellement du caractère abstrait de l'inspiration religieuse qui avait poussé l'artiste à oeuvre; tandis que la formalité contemporaine est repensée, composée de force et sans autre inspiration qu'elle même. La formalité romane fait partie d'un mouvement intellectuel et spirituel qui a été lancée même de l'Occident; c'est une chose vivante s'il en est complètement fonctionnelle. Le style abstrait de l'art roman est de même nature que les sujets théologiques de cet art. Ce n'est nullement un simple jeu de formes et de couleurs mais une écriture, une calligraphie à laquelle le texte demande d'être belle mais laisse une très grande liberté dans le choix de sa beauté. La beauté romane est à la fois libre et inspirée. La beauté contemporaine, au contraire, manque de raison d'être; rien n'oblige, rien ne soutient les oeuvres les plus belles de Picasso ou de Miro; cet art n'est basé que sur des théories qui, justement, ont mis en évidence la sottise et la laideur de l'art photographique du XIXe siècle; mais il y a loin entre une théorie esthétique et la force formidable d'une jeune religion en train de sculpter une civilisation!

Quoiqu'il en soit, cubisme et art abstrait nous ont appris à comprendre l'art roman est sans eux, les peintures catalanes, les reliefs de Moissac ou d'Autun, ne nous seraient que des objets de curiosité. Alors que, maintenant, nous commençons à nous apercevoir que les oeuvres d'art romanes sont avec l'art de l'ancien empire égyptien, l'art chinois de l'époque Han et l'art grec archaïque, parmi ce que l'humanité a produit de plus beau.

C'est un ridicule préjugé, et singulièrement suffisant, de croire que, dans une civilisation déterminée, l'art se bonifie de siècle en siècle, comme un vin vieux, tandis que meurt la civilisation. L'art est à son plus haut point au moment sacré où se forme une nouvelle civilisation, au moment où jaillissent les forces. Dans ce cas particulier, celui de la civilisation occidentale moderne et chrétienne, le moment le plus haut - spirituellement parlant bien sûr - a été le XIe et le XIIe siècles. Après a eu lieu sans doute une admirable floraison technique, du moulin à vent gothique jusqu'à la pile atomique de nos jours. Mais, artistiquement parlant, et si paradoxale que cela puisse paraître d'abord, la décadence commence au XIIIe siècle et ne va, dès lors, que s'accroissant. Lorsqu'on a pris goût à la simplicité majestueuse, à la franchise absolue de l'art roman, c'est avec une certaine répugnance déjà que l'on passe aux gentillesses et aux habiletés du gothique.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE GOTHIQUE

Mais voici que les progrès de discipline spirituelle et sociale de l'époque romane et préromane commencent à porter leurs fruits matériels. A partir du XIIe siècle, une série d'inventions considérables - le harnais, la rotation des cultures et des herbages, la sélection des graines, le moulin à vent - révolutionnent le travail.

Dans un Occident qui socialement et spirituellement s'est stabilisé, les inventions apportent un renouveau de prospérité. Pour la première fois depuis des siècles, l'agriculture produit davantage que les besoins immédiats des cultivateurs et permet, par conséquent, l'industrie et le commerce. L'autarcie du village féodal n'est plus nécessaire; des villes se créent ou se repeuplent; à la civilisation rurale de l'époque romane succède la civilisation urbaine de l'époque gothique.

LE GOTHIQUE. ART DES VILLES RESSUCITÉES.

Tandis que le roman était l'art des élites spirituelles des monastères éparpillés dans les campagnes, l'art gothique est l'art des villes neuves. C'est un art qui a donc déjà moins de traditions directes (C'est l'art roman transplanté dans un milieu ~~roman~~); c'est encore un art moins près de la terre et du ciel, un art inscrit dans un paysage de pierre et non plus harmonisé aux forêts et aux eaux; c'est surtout un art qui est beaucoup plus près du peuple, au milieu d'un peuple dense prêt à le contrôler (tandis que l'art roman tout en admettant la population clairsemée des campagnes était beaucoup moins assiégé par elle.

Tandis que l'art roman était un art de retraite et de méditation, l'art gothique est un art inséré dans la vie quotidienne. L'art roman était un art monastique, l'art gothique était un art de laïcs. Cela ne signifie pas que l'art gothique ne soit pas un art religieux; seulement il correspond à la religion du dimanche et des jours de fêtes, à une religion de laïcs, alors que l'art roman correspond à une religion de tous les jours et de toutes les heures, à une religion de moines.

Cette différence de destination se lit clairement déjà dans les proportions des édifices: l'église romane est à la mesure de la communauté monastique et des villages avoisinants; lors même qu'elle est dans une ville (comme par exemple :

- Saint Caprais d'Agen
- Saint Lazare d'Autun
- Saint Sernin de Toulouse
- La cathédrale Saint Etienne de Cahors
- La cathédrale Saint Pierre d'Angoulême
- La très belle église Saint Martin de Tours, la plus belle de celles qui se trouvaient sur la route du pèlerinage de Saint Jacques de Compostelle, mais qui a malheureusement été détruite pendant la révolution
- L'ancienne cathédrale du Mans
- Notre-Dame de Nîmes

etc... etc..., il s'agit de villes extrêmement peu peuplées, et les dimensions de ces églises ou cathédrales romanes sont très loin de celles atteintes par la cathédrale gothique qui doit recevoir tout le peuple de nouveaux marchands et ouvriers du XIIIème siècle. Cette cathédrale gothique est un hall immense. Et ses dimensions colossales commandent étroitement le détail architectural de l'édifice: les verrières très hautes, les murs évidés, les contreforts etc. Elles en commandent aussi l'esprit. Le gothique vise au grandiose architectural; ce faisant il s'écarte des soucis purement religieux: la cathédrale, bien souvent, n'a pas dû être bâtie exclusivement à la plus grande gloire de Dieu, mais

à la plus grande gloire de la ville, en concurrence avec les villes voisines. Les cathédrales sont des monuments de la piété populaire, c'est indiscutable; mais ce sont aussi des monuments de l'orgueil citadin. Il y a de la Babel dans la cathédrale gothique! Tant de cathédrales inachevées - Beauvais, Cologne, Milan - parce que trop ambitieuses, trop tournées vers le "record", tant de légendes sur les architectes gothiques vendant leurs âmes au diable pour qu'il les aide à terminer un monument surhumain, indiquent que l'esprit religieux, c'est-à-dire l'inspiration de cet art, n'est plus tout à fait pur. Sans doute n'est-ce encore qu'une tendance, mais elle est bien nette. Et cet égarement de l'art gothique, au point de vue religieux a son incidence esthétique. L'art pas plus que la religion ne supporte l'orgueil et le goût du grand pour le grand. Par leurs dimensions, les cathédrales inaugurent, en Occident, le rêve de la quantité aujourd'hui triomphant en face du règne de la pure qualité, tel qu'il s'exprimait dans l'art roman.

L'ART GOTHIQUE SE MET A LA PORTEE DES LAICS.

La caractéristique et la grandeur de l'art roman sont de ne pas transiger. Il faut le prendre comme il est; il faut monter vers lui, il ne descend pas vers nous.

L'art roman ne sait pas flatter, ne sait pas transiger; l'art gothique, au contraire, s'adressant à un public très large, cherche à l'intéresser.

Cela est particulièrement visible dans la manière dont le sculpteur gothique traite l'image de Dieu.

L'artiste roman représentait de préférence le Christ en Majesté, le fils de "Celui qui est", Dieu incarné mais gardant dans son incarnation l'hiératisme du maître de l'Univers. Le sculpteur gothique, au contraire, insiste sur le côté humain du Christ. Le Christ d'Amiens est le "Beau Dieu"; il respire une grande noblesse, c'est certain, mais une noblesse humaine; il se glisse beaucoup de mondanité dans cette humanité divine.

L'art roman représente de préférence le Christ en Majesté, le fils de celui qui est : Dieu incarné mais gardant dans son incarnation l'hiératisme du maître de l'univers. Le sculpteur gothique au contraire insiste sur le côté humain du Christ. Il est frappant de constater que les artistes du XIIIe siècle, pour l'ornementation des tympans, abandonnent de plus en plus la représentation grandiose et abstraite du Christ de l'Apocalypse pour celle de Jésus apparaissant dans une scène de jugement dernier telle que la décrivait Saint Mathieu. Certes, le passage d'un thème à l'autre ne se fit pas sans transition et, dès le XIIe siècle ces deux manières de concevoir les jours impressionnants de la fin du Monde ont coexisté. Si l'on rencontre pour la première fois à Beaulieu au XIIe siècle une vraie représentation du jugement dernier, au XIIIe siècle quelques artistes s'inspirèrent encore des scènes de l'Apocalypse, mais sa représentation en devient de plus en plus rare en sculpture à mesure que le temps passe et seuls un ou deux détails sur des piliers ou dans une scène de jugement rappellent les jours d'effroi qui précéderaient le Jugement de Dieu. C'est ainsi qu'on retrouve les terribles cavaliers sculptés à Notre-Dame de Paris et que les sculptures du portail de Reims se sont inspirées du livre de Saint Jean mais, dit M. Hâle :

"Ces figures isolées dans leurs niches ne rappellent guère les scènes compliquées dramatiques

du Manuscrit. Jamais l'Apocalypse ne fut moins terrible. Les anges de Reims, vêtus de longues robes portent des livres, des coupes, des épés, des étoiles et sourient avec une grâce voluptueuse. Les maîtres exquis de Reims, uniquement amoureux de la beauté n'étaient plus capables d'exprimer la sombre poésie du livre. Leur oeuvre, charmante en ses détails, reste une erreur artistique.

C'est dans le Sud-Ouest de la France que s'élaborea au XIIIe siècle la nouvelle ordonnance du jugement dernier. A Beaulieu, en Corrèze, on trouve pour la première fois dans toute son ampleur. A conques un peu plus tard elle s'enrichit de détails qui désormais serviront de base à toutes les représentations, et elles furent nombreuses, du jugement dernier tel que le concevait Saint Mathieu :

"Alors le signe du Fils de l'homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront et elles verront le Fils de l'Homme venant sur les nuées du ciel avec une puissance et une grande gloire".

Texte "Moins fulgurant, dit M. Mâle, mais plus accessible à l'art (que celui de l'Apocalypse), Dieu n'est plus l'énorme pierre précieuse dont l'éclat ne peut ne peut se soutenir; il est le Fils de l'Homme; il apparaîtra sur son trône tel qu'il fut sur la terre; les peuples reconnaissent son visage.

Les artistes complétèrent ce court texte par un passage de Saint Paul dans son épître aux Corinthiens et s'inspirèrent aussi de l'Elucidarium, ouvrage d'Honorius d'Autun dont le troisième livre est consacré presque tout entier à la fin du monde et au jugement de Dieu:

"Sous quel aspect le Christ apparaîtra-t-il au jour du jugement, demande le disciple au Maître? et le Maître répond : Il apparaîtra aux élus tel qu'il fut sur la Croix"(6).

C'est bien l'aspect que donnèrent au Christ des jugements les sculpteurs du XIIIe siècle. Il firent de Jésus le Sauveur du Monde grandiose et douloureux "grandiose comme sur le Thabor et douloureux comme sur le Calvaire"(7). Le Christ est placé au centre du tympan, assis le plus souvent, mais parfois debout (à Saint Sulpice de Favière par exemple), il est entouré d'anges ou de ses apôtres et - très tôt - la Vierge et Saint Jean apparaissent à ses côtés. A Chartres la Vierge et Saint Jean sont assis près de lui mais, le plus souvent, comme à Notre-Dame de Paris, ils sont agenouillés et, les mains jointes implorant encore une fois la pitié du Fils de Dieu. A la partie basse du tympan, une bande représente Saint Michel qui, une balance à la main pèse les bonnes et les mauvaises actions, et sépare les bons des méchants. Les élus vont vers la droite, accueillis, et couronnés par les anges qui les guident vers le paradis figuré parfois par le sein d'Abraham où se réfugient les petites âmes. Pour les méchants, hélas, ce sont des démons grinaçants qui les dirigent vers un enfer effrayant. Souvent une autre bande du tympan montre la résurrection des morts éveillés de leur long sommeil par la trompette du jugement.

Raison et centre de ces scènes, le Christ montre ses plaies pour toucher le coeur des hommes, ou bien il lève la main droite du côté des élus et baisse sa main gauche vers les réprouvés. A Autun, les mains ouvertes, il semble dire "l'heure est venue que la justice s'accomplisse" (Mâle). A Beaulieu, bras étendus horizontalement, il semble attaché encore à la croix. Les anges qui l'entourent portent sa croix et d'autres instruments de sa passion, qui rappellent aux hommes le sacrifice que consentit pour eux le Fils de l'Homme.

Immense, le Christ en Majesté, le Christ roman

..... de l'Apocalypse dominait sa taille même les misérables comparses qui l'entouraient, il était Dieu et ne pouvait avoir avec eux que les rapports du créateur avec la créature chétive qu'il éblouit de sa gloire. Plus humain, le Christ-Juge, s'il garde parfois un léger avantage de stature, n'écrase plus par sa seule présence tous les êtres qui figurent à ses côtés. Le sculpteur a tendance à le représenter plus semblable à ce qu'il dut être dans ses jours terrestres et la Vierge et Saint Jean, comme sur terre, sont placés près de lui et presque aussi grands que lui.

Entre le Christ en Majesté du XIII^e siècle et le Christ justicier du 13^eème, et plus encore du XIV^e, existe une grande différence due à l'expression du visage. Le Christ hérétique de Moissac a une expression lointaine, terrible par son impersonnalité même. Jésus est certes un juge redoutable mais il s'allie tout de même de la bonté à sa justice, cela se lit sur son visage. Son attitude est sévère mais il est possible certainement de le toucher, la présence de Marie et de Saint Jean en fait une preuve.

Cette humanisation du Christ est plus visible encore dans les scènes de couronnement de la Vierge que la dévotion à Marie a semée si nombreuses dans les cathédrales. Jésus n'est plus alors celui qui après s'être sacrifié pour l'humanité doit la juger avec une sévérité tempérée de charité, c'est un fils respectueux et aimant qui couronne sa mère. Il veut faire participer à sa gloire celle qui prit soin de son enfance et plus tard partagea ses souffrances, et c'est une véritable tendresse filiale noble, mais très humaine qui se lit sur son visage tourné vers celui de Marie et dans son geste pour la couronner et la bénir.

À cette tendresse, cette sensibilité que les artistes donnent maintenant à la représentation du Christ se joint aussi dès le XIII^e siècle une recherche de la beauté :

"Le Christ d'Amiens a la sérénité pensive, l'autorité, la noblesse et la douceur. Il est traité par larges plans comme il convient à une statue monumentale, mais d'une exécution plus caressée : léger renflement du front au dessus de l'arcade sourcillière, pommettes légèrement saillantes, forte construction du menton sous la barbe séparée en boucles opposées, finesse de la bouche qui va s'ouvrir pour des paroles de paix et d'amour, ovale allongé du visage qu'accompagnent les boucles soyeuses de la chevelure tout ici révèle dans une humanité fraternelle et supérieure l'accomplissement suprême de ses plus hautes perfections... Ce n'est plus ici le Dieu païen; ce n'est pas non plus l'Apollon ou le Jupiter catholique que la Renaissance placera sur ses autels et dont l'art jésuite fera plus tard une sorte de Dieu Bellâtre et complaisant : c'est le maître et l'ami, il enseigne et il bénit"(8).

Le peuple a compris d'ailleurs cette recherche de la beauté et le Dieu d'Amiens est devenu le "Beau Dieu", il respire une grande noblesse c'est certain, mais c'est une noblesse humaine, et il se glisse beaucoup de mondanité dans cette humanité divine. Une mondanité qui est déjà un affadissement plus sensible d'ailleurs dans le Christ d'Amiens que dans celui de Chartres qui, avec sa figure plus individuelle et son expression de bonté un peu triste est peut-être d'une humanité plus émouvante et plus semblable au "Fils de l'Homme" à l'un

d'entre nous. Les artistes qui sculptèrent ces admirables statues n'avaient plus seulement dans l'esprit de représenter Dieu lui-même, ils durent reproduire en les idéalisant les traits de l'un de leurs contemporains, un chevalier peut-être, à la beauté régulière, coiffé avec soin, la barbe soignée, prêt à se rendre à quelque réunion pieuse ou profane.

Il n'est pas jusqu'au vêtement lui-même qui dès le XIIIe siècle ne perde de sa raideur. L'artiste ne reproduit plus un vêtement stylisé aux plis toujours les mêmes, à peine indiqués d'un trait, comme dessinés sur le corps, comme il le faisait à Moissac par exemple. Le vêtement s'assouplit, le sculpteur a regardé autour de lui, il a longuement contemplé avant de la reproduire dans la pierre la façon dont se drapent les beaux tissus lourds et il en a soupesé les magnifiques draperies. Dans le Christ enseignant de Chartres les vêtements bien que déjà drapés avec plus de naturel que ceux du Christ de Moissac par exemple gardent encore un peu de raideur, tandis que le manteau que le "Beau Dieu" retient sur son bras gauche a bien la souplesse de l'étoffe. Le Christ d'Amiens n'est plus seulement beau par la majesté et l'harmonie de ses traits, il est de plus élégant, et c'est bien là une recherche dont les artistes romans étaient incapables par la nature même de leurs préoccupations.

Voci la page magnifique que cette évolution inspire à André Lalraux dans les "Voix de Silence:

A Moissac, à Autun, à Vézelay, le Christ domine encore le tympan par sa dimension, par son lieu, par la fascination qu'il semble encore exercer sur chaque ligne; mais avant tout parce qu'il est devenu le sens visible des prophètes, des morts et des vivants qui l'entourent ou le contempnent, des signes de zodiaque qui ne seraient sans lui que des astres absurdes.

En face de Byzance, le roman est du nouveau testament, et en face du gothique, de l'ancien; il va vers Reims comme Dieu vers Jésus, comme le Christ en Majesté de Vézelay vers le Christ enseignant d'Amiens, vers le Christ mort des Pietà. Plus il devient Jésus et plus il se fond dans la composition. L'oeil roman est d'abord un globe encastré entre deux paupières, un signe, la bouche le signe de deux lèvres; et la tête tout entière n'est qu'un signe souverain. Mais un oeil gothique n'est plus un signe, c'est l'ombre préméditée d'une paupière, un regard. Il s'agit désormais d'exprimer un sentiment en choisissant ce qui, dans l'homme même, est déjà une expression ce qui au delà de la forme peut rejoindre le Christ. Le roman primitif cherche la tête, et le gothique la face, le corps roman est le signe qui contraint l'homme à vaincre sa condition menacée, et l'artiste lui arrache le témoignage de la transcendance de Dieu. Mais bientôt le sculpteur substitue, au signe de deux lèvres écartées, ce qui avait si peu compté jusque là: la ligne expressive qui les sépare. Le gothique commence aux larmes... Car, depuis la première composition où avait surgi la présence médiatrice, tout sculpteur tendait confusément à ce qu'elle fut exprimée par chaque visage; et, dans l'étendue du monde chrétien autant que dans sa profondeur, le gothique, comme

le roman à son origine, est une Incarnation.

..... Et la victoire de cette figure du nouveau christianisme est d'autant plus assurée que pour maint sculpteur. Elle va bientôt s'incarner, que pour ceux de Reims elle est déjà incarnée: Le roi le plus puissant de l'Europe c'est Saint Louis. Il ne s'agit plus du Christ de Moissac, Pantocrator roman. L'homme trouve son harmonie. Ce visage couronné que les sculpteurs imposent maintenant au portail des cathédrales, ce visage où pour la première fois, se confondent pouvoir, composition et justice, c'est celui que leurs rêves pourraient prêter au roi de France..."

LA VIERGE

Au XIIIe et au XIV siècles, si le Christ est la figure centrale qui occupe aux tympans et aux trumeaux une place d'honneur, l'image de la Vierge lui est perpétuellement associée. Une place d'honneur est partout réservée à la mère de Dieu. Son culte si populaire déjà au XIIe siècle prend au cours des deux siècles suivants un développement extraordinaire. Toute la pensée chrétienne se tourne vers le mystère de la Vierge élue par Dieu et vers sa conception immaculée. Les ordres nouveaux, les Franciscains, les Dominicains, vrais chevaliers de la Vierge, répandent son culte dans le peuple. Il faut lire les sermons de Saint Bernard pour se faire une idée juste des sentiments que professaient les croyants à son égard. Saint Bernard la pare de tous les noms gracieux et mystérieux qu'il a glanés dans la bible. Elle est le buisson ardent, l'arche, l'étoile, la tige fleurie, la toison, le jardin, l'"échelle de Jacob". Gautier de Coinci écrit dans le prologue de ses "Miracles de Notre-Dame":

"Elle est la fleur, elle est la rose
En cui habite, en cui repose
Et jour et nuit Saint Espriz"

Le culte de la Vierge est parfaitement orthodoxe et appartient au catholicisme de tous les temps; mais l'accent mis par l'art gothique sur ce point particulier de la religion est quand même bien caractéristique. Pour les bourgeois commerçants des villes neuves, Dieu, le Dieu de majesté de l'art roman est trop Dieu et eux sont trop hommes. La Vierge est entre l'homme et Dieu une intermédiaire obligatoire; et, contrairement au proverbe, on préfère ne pas s'adresser directement à Dieu mais à ses Saints et particulièrement à cette Sainte qui a sur Dieu un crédit si exceptionnel, cette Sainte à l'égard de qui Dieu est, si je puis dire, en situation fautive puisqu'elle est sa mère si lui est son créateur. Les textes du Moyen-Âge, les mystères notamment abondent en histoires où Marie exerce au profit de l'homme pêcheur un véritable chantage sur son fils. Elle fait valoir ses soins et ses douleurs de mère pour arracher quelque douce injustice à la justice divine. Parfois, comme dans le "jeu de Théophile", elle fait preuve d'une véritable malhonnêteté pour sauver Théophile qui a vendu son âme au Diable, elle demande à Satan à voir le texte du marché pour vérifier si le document est bien en règle et légale la signature, et lorsqu'elle a le document en main, elle le déchire purement et simplement. Une autre fois, elle prend la place d'une nonne infidèle et volage et accomplit à l'intérieur du couvent toutes les tâches que la fugitive avait abandonnées pour lui laisser le temps de se repentir et de revenir. Elle

soutint un jour sur le gibet un voleur qui, pendu, allait mourir sans repentir et sans pardon..... Les histoires sur elles sont innombrables; rien ne fut plus célèbre au XIIIe siècle que les miracles de Notre-Dame. Elle fut vraiment l'"avocate" des causes désespérées, celle dont les mains contiennent "tous les trésors de la miséricorde divine". "Femme, dit Dante, tu es si grande, et tu as tant de puissance, que celui qui veut une grâce et ne recourt pas vers toi veut que son désir vole sans ailes". Elle est restée femme et, sans égard pour le bien ou le mal, elle pardonne tout à l'amour. Celui qui récite chaque jour l'Ave Maria est sauvé. Les Théologiens ne tarissent pas et l'imagination populaire brode sans fin sur le joli thème de la Mère de Dieu, les évangiles n'en disent pas assez long sur elle qu'importe les plus charmantes légendes vont suppléer à ces lacunes. Toutes ces histoires qui donnent à Marie un rôle si tendre et si grand auprès de Jésus plaisent infiniment à l'esprit populaire qu'elles rassurent. Quelles que soient les fautes commises, la Vierge charitable et puissante interviendra auprès de son Fils. Grâce à elle les Chrétiens du XIIIe siècle peuvent, sans tomber dans l'hérésie, tricher un peu avec le caucher de l'enfer.

C'est pour cela que la rassurante figure de Marie occupa les artistes plus encore que celle du Sauveur. La plupart des cathédrales sont d'ailleurs placées sous le vocable de Notre-Dame: Celles de Senlis, Noyon, Laon, Paris, Amiens, Chartres, Reims etc... etc... Dans celles qui sont consacrées à un autre Saint comme Saint Etienne de Poitiers, Saint Pierre de Bordeaux, Saint André du Mans etc... la Vierge ne perd jamais sa place et une belle chapelle lui est toujours consacrée tandis que son image se retrouve sur tous les murs et au dessus de toutes les portes.

Marie n'est plus alors l'imposante Vierge en Majesté que les artistes du XIIIe siècle faisaient apparaître aux tympans :

"La Vierge du tympan de Reims est comme à la limite extrême des temps "romans" et de l'époque "gothique"; elle peut servir à marquer la transition; on dirait presque qu'elle nous y fait assister. Le style de ses draperies encore anguleux et tendu, s'anime pourtant, comme son corps lui-même; elle n'est plus seulement le siège de l'enfant Dieu "le trône de Salomon"; elle a pris son fils sur le bras droit d'un geste non plus sacerdotal, mais déjà presque maternel.... Elle ne reparaitra plus dès lors aux tympans des cathédrales que pour y être couronnée par Jésus ou intercéder près de lui à l'heure du jugement dernier." (9)

Si elle ne figure plus aux tympans qu'aux côtés de son Fils, par contre on retrouve partout son image sculptée avec une tendresse, une douceur, de plus en plus sensibles à mesure que le temps s'écoule. Tous les épisodes de sa vie nous sont contés par ces immenses albums de pierre que sont les cathédrales, qu'ils aient été consignés dans les évangiles, glanés dans les évangiles synoptiques - inépuisables quand il s'agit de Marie - ou même dans les innombrables légendes qui fleurirent autour de son nom. Beaucoup plus que la figure de Jésus, celle de Marie a occupé les sculpteurs des XIIIe et XIVe siècles. Son histoire nous est rendue familière depuis sa conception

miraculeuse. Nous la voyons enfant dans les bras de sa mère Sainte Anne. A Chartres comme à Paris et au Mans, le voyage à Jérusalem et la présentation de la Vierge au temple font suite à la légende d'Anne et de Joachim. Un vitrail du Mans nous montre la conversation de Marie et d'un ange au temple. La ravissante légende du mariage est contée tout au long à Chartres, à Notre-Dame de Paris et encore par un vitrail du Mans :

"Quand Marie eut quatorze ans, le grand prêtre voulut la marier, mais elle refusa. Il résolut alors de la confier à la protection d'un homme de la tribu de Juda. Il fit savoir à tous ceux de la tribu qui n'étaient pas mariés qu'ils devaient venir le lendemain dans le temple, une baguette à la main. Les baguettes furent rendues et la colombe ne parut point. Mais l'ange vint avertir le grand-prêtre qu'il avait oublié dans le sanctuaire la baguette de Joseph, et, dès qu'il la lui eut remise, une colombe toute blanche s'envola dans le temple"(10).

A cet instant de sa vie la Vierge sort de la légende pour entrer dans la clarté de l'évangile. L'annonciation, la visitation nous sont contées selon le texte sacré. Pourtant quelques petits détails sont parfois pris chez les apocryphes, c'est ainsi qu'à Lyon nous voyons la Vierge filer au moment où l'ange entre chez elle lui annoncer le choix de Dieu. L'histoire de la nativité nous conte en effet que Marie, une fois fiancée à Joseph, continua à travailler pour le temple. Le grand-prêtre lui avait donné plusieurs compagnes et elles filaient ensemble, mais Marie seule avait l'honneur de confectionner le voile de pourpre du Saint des Saints. Elle y travaillait quand l'ange se présenta devant elle :

"Le troisième jour comme elle tissait la pourpre de ses doigts, il se présenta à elle un jeune homme dont il est impossible de dépeindre la beauté. En le voyant, Marie fut saisie d'effroi et se mit à trembler; et il lui dit: "Ne crains rien Marie, tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que concevras et que tu enfanteras un Roi dont l'empire s'étendra sur toute la terre"(11)

Mais le plus souvent cette ravissante scène de l'annonciation garde la gracieuse simplicité de l'évangile, la Vierge et l'ange sont debout seuls l'un en face de l'autre. L'ange tient de la main gauche un phylactère sur lequel se lit "Ave Maria" et il lève la main droite. Marie tient un livre de la main gauche et fait, de la main droite, un geste d'étonnement. La scène ne comporte aucun décor sauf, dans un vase, une haute fleur, rappelant que l'annonciation eut lieu, au dire des docteurs, au printemps, époque des fleurs.

Les scènes de la Visitation sont représentées selon la tradition évangélique. Il nous faut ici évoquer pour son charme le groupe ravissant de la Visitation de Reims. En face de Sainte Elisabeth, la Vierge est là, humble et timide, pleine de charne dans sa modestie, drapée dans un grand manteau dont les plis "se creusent et s'animent" dit André Michel "comme d'un souffle nouveau". L'on parle même pour ce groupe de Reims d'une "velléité de Renaissance classique". Voici ce qu'en dit Malraux dans "Les métamorphoses d'Apollon":

Il est certain que Reims n'ignorait pas l'antique, et les draperies du Maître de la Visitation ont de nombreux précédents l'artiste plie d'abord à l'antique une étoffe gothique. Gothique l'assise des deux statues, leur geste. Antique, les plis de costume de la Vierge et les plans fondus des lèvres, la courbe ornementale du menton,

les cheveux, l'ovale du visage; mais non le léger tremblement des ailes du nez, humanisé par une prénédition d'autant plus évidente que le sculpteur passa nécessairement par le nez droit des statues antiques pour parvenir à la ligne sensible de celui de la Vierge. Et pas davantage le creux de la nuque, ni surtout l'avancée du front: c'est l'angle du front et du nez, substitué au parallélisme antique (presque invisible de face) qui fait que la Vierge perd son aspect de patriecienne quand on tourne autour d'elle. Le nez cesse alors d'être l'axe sur quoi se construit le visage; et le regard est suggéré par la masse verticale du front, malgré la technique romaine des yeux en globe. Ce que cherche dans l'antiquité ce profil français, c'est seulement ce que le maître du Couronnement trouvait dans l'ampleur de son dessin, les maîtres des anges dans sourire: un moyen de dépersonnalisation. Il emploie la forme romaine comme Picasso la structure du fétiche, comme tels innocents peintres d'hier les fresques romanes. Quand le monde s'ordonne et quand l'homme se réconcilie avec Dieu, l'antique devient pour le sculpteur un moyen d'expression.

Pour que les bas-reliefs de la colonne Trajane et les statues enfouies redevinssent visibles, il fallait d'abord que disparût la solitude dernière de l'homme. Aussi longtemps que ne s'était pas produit le grand mouvement qui le réconciliait avec Dieu et tous deux avec le monde, aucune des découvertes rémoises n'était possible: l'homme n'avait pas besoin d'anatomie, mais de théologie. Pour que redevint vivant le peuple endormi des statues antiques, il fallait seulement que sur une première statue médiévale, reparût le premier sourire."

Avec les derniers moments de la vie de la Vierge, nous retrouvons la légende: l'histoire de sa mort, de son ascension et de son couronnement est tout entière apocryphe. Il s'agissait pourtant de récits si populaires qu'il n'y a peut-être aucune des grandes cathédrales qui n'en représente un épisode. C'est là un des thèmes favoris des artistes. Les églises consacrées à la Vierge montrent presque toujours son couronnement que ce soit dans un tympan, dans un pignon ou dans un gâble de la façade. Dans la seule cathédrale de Paris le couronnement de la Vierge est sculpté trois fois et cinq bas-reliefs sont consacrés à sa mort, à ses funérailles et à son Assomption. Aucun sujet ne fut plus populaire et l'église ne voulut pas enlever aux fidèles la joie de croire à ces merveilleux récits. Il n'est pas de thème que les inagiers traitèrent avec plus de verve et de grâce. Selon la légende Dorée de Jacques de Voragine: "Marie qui a vécu douze ans selon les uns, vingt-quatre ans selon les autres, après le drame du Calvaire, fut avertie de sa mort prochaine par un ange porteur d'une branche de palmier cueillie dans le paradis. Elle a demandé que "ses frères les apôtres" se réunissent à son chevet et Jésus les a miraculeusement "enlevés sur des nuées des endroits où ils prêchaient" et rassemblés autour de sa mère. Il vient lui-même et dit: "Viens, toi que j'ai élue, et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté." Et l'âme de Marie sort de son corps et elle s'envole dans les bras de son Fils. Puis, sur l'ordre du Maître, les apôtres portent le corps dans la vallée de Josephat et le couchent dans un tombeau tout neuf;

ils attendent trois jours et le troisième jour; les choeurs des anges celle qui avait enfanté leur Roi en chantant: "Quelle est celle qui monte du désert ? Elle est belle au dessus de toutes les filles de Jérusalem, pleine de charité et d'amour."

"Le Chef d'oeuvre de cette iconographie de la Vierge, inséparable de celle du Christ, c'est incontestablement, pour les premières années du XIIIe siècle, le tympan de la porte de gauche à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. Ici un sculpteur de génie s'est emparé du thème traditionnel; il en a du même coup condensé les données littéraires, simplifié et élargi le dispositif plastique. Dans le registre inférieur, six personnages sont assis de chaque côté de l'Arche d'Alliance, symbole de Marie; trois prophètes et trois Rois, - ses précurseurs et ses ancêtres; au dessus, en présence du Christ qui bénit et des apôtres qui méditent, deux anges, avec des précautions infinies, un tendre et filial respect, la soulèvent du tombeau; - la présence de ces deux messagers doit faire écarter l'hypothèse qu'il s'agirait ici de la mort de la Vierge; c'est bien à son réveil que son fils et ses "frères les apôtres" assistent; les anges n'ont jamais été ses fossoyeurs, mais les témoins et les agents de sa résurrection; elle relève la tête et joint les mains; elle va se dresser vers celui qui l'appelle et la bénit. Au registre supérieur, elle a pris place sur le même trône, et tournée vers Jésus, dans un mouvement d'humilité radieuse, elle reçoit la bénédiction qu'il lui donne et la couronne qu'un ange vient poser sur sa tête. Quelques imperceptibles traces d'archaïsme subsistent çà et là; le bord de la tunique du Christ et de la robe de Marie conservent encore un souvenir de ces plis aplatis, tuyautés et comme repassés qui s'étagent entre les pieds de la Madone romane au tympan de la porte de droite. Mais de l'une à l'autre, quelle transformation! La draperie a trouvé, avec toute sa noblesse, sa souplesse, son harmonie logique, la plus belle simplicité; elle suit exactement les indications du geste et s'y adapte avec une justesse parfaite et une impeccable eurythmie. L'art entre en possession de toutes ses ressources; c'est l'heure enchantée où, s'approchant de la nature et de la vie avec une application encore craintive et une timidité virginale, il s'en empare doucement, jouit de sa conquête sans abuser de son pouvoir, tout entier au service d'un idéal qui le domine. Sur tous les visages fleurit une pudeur charmante, mais qui n'efface pas le caractère et l'expression. La figure du Christ a de l'autorité et de la tendresse; la force et la bonté y éclatent en traits de lumière; celle de la Vierge tremblante d'humilité et de joie; celles des apôtres, des prophètes et des rois, pensives graves ou rêveuses, ont la sérénité de l'art antique, dont la grâce et la beauté sont ici rendues au monde mais avec un sentiment nouveau et après le baptême".

"Au-dessus de la tête des deux apôtres assis aux deux extrémités du registre central, et pour garnir le champ du bas-relief, un chêne et un olivier infléchissent harmonieusement leurs branches. La nature fait ici sentir sa présence réelle. Elle est entrée dans la cathédrale à laquelle elle prête l'inépuisable trésor de sa flore..."

Cette ravissante histoire de Marie, toute fleurie de légendes est reprise à Chartres avec une ampleur et une grandeur plus remarquable encore. La Cathédrale chantée par Huismans et Péguy est comme un merveilleux joyaux offert à la Vierge par une chrétienté anoureuse et qui voulut concrétiser là toute sa respectueuse et familière tendresse pour la mère de Jésus. Ceci nous emène loin des temps romans et montre bien l'humanité de l'art gothique, "humain" pas trop humain, eut dit Nietzsche.

LA VIERGE ET L'ENFANT, THEME DE PREDILECTION DE L'ARTISTE GOTHIQUE.

"Mère de Jésus", voici bien le titre de Marie le plus cher aux Chrétiens des temps gothiques. Il faudrait plutôt dire "Mère de l'Enfant Jésus", car en relief sur les tympan des portails, en ronde bosse au dessus des autels, sur les vitraux, sur les panneaux peints des polyptiques, dans l'émail ou dans la sculpture en ivoire, un thème revient sans cesse dans l'art gothique: la vierge et l'enfant. Sans doute existait-il déjà auparavant dans l'art roman, sans doute le retrouve-t-on bien souvent chez les artistes de la Renaissance, mais jamais, ni avant, ni après avec autant de persévérance qu'aux XIIIe et XIVe siècles, c'est-à-dire au moment central de l'art gothique.

Il faudrait des volumes pour énumérer les statues de Vierge à l'enfant des XIIIe et XIVe siècles. Elles sont extrêmement nombreuses malgré les destructions dues à un intervalle de six ou sept siècles. La dévotion à Marie les multipliait dans toutes les églises, les chapelles et chez tous les particuliers qui pouvaient s'offrir ce luxe. Elles ont toutes les tailles, faites de toutes les matières, elles sont belles ou médiocres et très variées dans leur attitude, très diverses pour ce sujet unique une mère portant son enfant.

Les artistes, semble-t-il, ne se lassaient pas de ce sujet où leur sensibilité pouvait se donner libre cours. C'est en ces madones qu'ils pouvaient épanouir le tout neuf "sourire médiéval". Quelle différence entre la Vierge Dorée d'Amiens, par exemple, l'exquise "soubrette picarde" pour reprendre le mot de Ruskin et la sévère et lourde Vierge romane qui orne le tympan de l'église de Saint Avenin. Aller de l'une à l'autre c'est vraiment comprendre la différence entre ces deux extrêmes que Malraux appelle "la vénérationbyzantine" et l'"amour gothique".

La belle Vierge (datant de 1257 environ) qui à la porte du transept de Notre-Dame tient, d'un si joli geste souple, son fils dans ses bras, n'a plus cette gravité sacerdotale des Vierges romanes, mais elle soulève son enfant avec une joyeuse vivacité et elle sourit avec une légitième fierté maternelle. La charmante Vierge qui accueille les visiteurs à la porte dorée d'Amiens date de 1288 environ et il y a déjà plus de coquetterie dans son sourire. Sa tête s'incline avec une grâce un peu mondaine. Les imagiers suivent de plus près la nature et la sculpture, si elle est plus vivante et plus gracieuse perd un peu de sa simplicité et de sa grandeur. A Reims, au trumeau de la Porte centrale, une Vierge, plus tardive, aux cheveux ondulés, coiffée de sa lourde couronne est devenue une grande dame un

peu précieuse, un peu guindée, qui sourit du bout des lèvres. Le sculpteur suit maintenant les nuances de la mode et il indique chez la Vierge, ce qu'Alexandre Neckham notait chez les mondaines de son temps, une affectation de distinction, le mépris de la bonne humeur et de la bonne santé paysannes.

De province à province l'on peut noter aussi une diversité dans le type des Madones. L'Ile de France, par exemple, se fait remarquer par son élégance sobre, tandis que la verve bourguignonne donne à ses figures plus d'ampleur et d'épanouissement.

Le groupe de la mère et de l'enfant, il faut bien le dire, devient de moins en moins divin et s'il donna encore des oeuvres exquisées de délicatesse et de tendresse, beaucoup eurent certainement choqué les imagiers du début du XIII^e siècle. Je songe, par exemple, à cette ravissante Vierge champenoise aux longs cheveux ondulés de l'église Saint Urbain de Troyes. Elle est séduisante, trop séduisante avec ses yeux bridés et son sourire malicieux et candide.

Dès la fin du XIII^e, la Madone est devenue trop maniérée, et la recherche de l'expression dégénère parfois et donne un visage presque grimaçant. Au XIV^e siècle, la production des Vierges à l'enfant se fait sur une échelle commerciale pour satisfaire la piété des fidèles. Les statues sont copiées et recopiées et cette commercialisation, comme tout travail en série, ne fut guère favorable à l'art. Le visage de la Vierge s'arrondit, s'affadit, devient poupin et inexpressif, le menton est trop rond, la bouche petite devient minaudière. Bien entendu dans cet ensemble médiocre on peut trouver encore l'oeuvre de vrais artistes, telle cette très belle madone actuellement au Louvre encore polychromée et dont le manteau est semé de cabochons. Elle est charmante, élégante et pure, son sourire est retenu et l'on voit ce que pouvait donner encore au XIV^e siècle "la tradition idéaliste quand la tendresse d'un artiste l'animait d'un sentiment personnel, d'une observation plus émue et d'une intime sympathie"(13)

"L'on peut regretter une telle évolution, nous dit M. Mâle, dès la fin du XIII^e siècle les artistes semblent ne plus comprendre les grandes idées d'autrefois. Jadis la Vierge, assise sur un trône, portait son fils avec la gravité sacerdotale du prêtre qui tient le calice. Elle était le siège du Tout-Puissant, "le Trône de Salomon", comme parlaient les docteurs. Elle ne semblait ni femme, ni mère, car elle apparaissait au-dessus des souffrances et des joies de la vie. Elle était celle que Dieu avait choisie au commencement des temps pour revêtir son Verbe en chair. Elle était la pure pensée de Dieu. Quant à l'enfant, grave, majestueux, la main levée, c'était déjà le maître qui commande et qui enseigne. Tel est le groupe au portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

Mais à la fin du XIII^e siècle, nous redescendons du ciel sur la terre. Tout le monde connaît la charmante Vierge Dorée de la Cathédrale d'Amiens; mais ce que l'on connaît moins, ce sont les statuettes d'ivoire de la même époque. Quelques unes sont des merveilles de grâce: la mère et l'enfant se regardent, et un sourire vole de l'un à l'autre. Il est impossible d'exprimer une communion plus intime entre deux êtres; il semble qu'ils ne fassent qu'un, qu'ils ne soient pas encore séparés. Si ce groupe est divin, ce n'est

que par la profondeur de la tendresse."

La Vierge qui n'osait pas regarder son fils, maintenant non seulement lui sourit mais joue avec lui, l'embrasse et même l'allait, comme cette Vierge un peu lourde, mais touchante de Monceau-le-Comte. L'on retrouve dans la sculpture et dans la peinture les sentiments et la chaleur que les Franciscains donnent aux rapports entre l'homme et Dieu:

"La mère appliquait son visage sur le visage de son petit enfant, l'allaitait et le consolait de toutes les manières, car il pleurait souvent, comme les petits enfants, pour montrer la misère de notre humanité ... Elle s'agenouillait pour le mettre dans son berceau, car elle savait que c'était son sauveur et son Dieu. Mais avec quelles délices maternelles l'embrassait-elle, l'étreignait-elle!.... Que de fois elle arrêtait ses regards avec une amoureuse curiosité sur son visage et sur chacune des parties de son corps sacré... avec quelle joie elle l'allaitait! On peut croire qu'elle ressentait en l'allaitant une douceur inconnue aux autres femmes". (14)

L'atmosphère autour des artistes est devenue plus tiède. La poésie liturgique dans les hymnes du XI^{Ve} célèbre aussi la Vierge et son enfant en les parant des plus beaux noms de fleurs :

"O Vierge qui t'appuies sur les fleurs, dit une hymne de Mayence, par toi tout fleurit, Mère du Lis éternel. O Rose avec le Lis.... Tu joues avec ton fils les mains fleuries de roses..."

Les visions des Mystiques comme les tableaux des peintres et les enluminures sont pleines de ces délicieuses visions fleuries. Sainte Gertrude voit, tout entourés d'anges, la Vierge et son enfant dans un beau jardin "plein de roses sans épines, de lis blancs comme la neige et de violettes odorantes"(15).

C'est pourtant à la même époque que l'on voit apparaître sur le visage de certaines vierges une expression nouvelle, une expression de tristesse qui fait pressentir les piétyas du X^{Ve}. La Vierge ne regarde pas son enfant avec joie, mais semble prévoir déjà les souffrances qui l'accableront et qui, en contre-coup, déchireront son coeur de mère. Telle est la belle Vierge de Boissy au visage mélancolique dont le sourire n'ose pas s'évanouir et, aussi, la Vierge assise de Varangeville qui semble suivre un rêve triste tandis que l'enfant insouciant l'invite à partager ses jeux.

Un double courant de sensibilité s'est éveillé dans les âmes, pitié pour la passion du Christ et tendresse pour les scènes de son enfance. Saint François donne la mesure de cette sentimentalité si forte déjà au XIII^e et qui ne fera que se développer sur la fin du Moyen-Âge. Le Saint d'Assise, la nuit de Noël, prenait l'enfant dans sa crèche et le berçait de ses mains qui bientôt porteraient les stigmates de la Passion.

Après Saint François d'Assise tous les mystiques ressentent ce même désir de vivre dans l'imité de la Sainte famille, d'approcher la Vierge, de contempler l'enfant. Le Franciscain auteur des "Méditations sur la Vie de Jésus-Christ" abolit le temps par amour, il veut que la religieuse de Sainte Claire pour laquelle il écrit son livre et qu'il appelle "Sa chère fille", se rende chaque jour par la pensée à Bethléem pour rendre visite à la mère et à l'enfant. Elle les accompagnera quand ils reviennent de Bethléem

à Jérusalem : "Va avec eux, dit-il, et aide les à porter l'enfant". Elle devra, plus tard, leur rendre visite en Egypte: "Quand tu auras reconnu l'Enfant, agenouille-toi, baise ses petits pieds, puis prend le dans tes bras, et, pleine d'une douce quiétude, demeure quelques temps avec lui." Elle doit vivre leur vie, regarder Notre-Dame coudre et travailler Saint Joseph; elle admire l'enfant allant rendre l'ouvrage de sa mère chez des voisins. Quand elle les quitte en pleurant elle demande la bénédiction de l'enfant, de sa mère et de Saint Joseph.

Sainte Gertrude encore, dans une de ses visions se voit devant la Vierge qui lui tend son enfant: "Il faisait tous ses efforts pour m'en embrasser, et moi, quoique indigne, je le reçus et il jeta ses petits bras autour de mon cou"(16).

Certes Jésus crucifié reste la représentation centrale du Christianisme et qui, à toutes les époques sera plus fréquente. Mais lorsque le Christ n'est pas représenté sur la croix, ce n'est plus en majesté entouré des prophètes et des évangélistes qui témoignent de sa vérité, mais sous la forme de l'enfant Jésus. "Il est évident, dit M. Hâle, que désormais l'homme veut être plus près de son Dieu... les dialogues de Dieu et de l'âme humaine sont fréquents;... Il devait donc arriver que la foule fit, petit à petit, descendre son Dieu jusqu'à elle".

Ces sentiments se reflètent dans l'art, l'enfant Jésus de l'art gothique ne cherche pas à nous en imposer, mais à toucher notre cœur par le prestige de l'enfance davantage que par la divinité. C'est un enfant comme les autres. Au XIIe siècle, ce même enfant Jésus était grave et majestueux, vêtu de la longue tunique et du "pallium" des philosophes, il levait une main bénissante, c'était déjà un maître qui enseigne et qui commande. Au XIIIe siècle, il porte une robe d'enfant et au XIVe il serait volontier demi nu enveloppé dans le manteau de sa mère. Nudité qui est la marque de son humanité. Il est maintenant semblable aux enfants des hommes, il a comme eux des caprices et des enfantillages. Parfois, assis sur les genoux de sa mère, il joue avec un fruit, une fleur ou un oiseau, il s'accroche au corsage de Marie. Dans une statue de la cathédrale d'Anvers, Jésus porte sa petite main au visage de sa mère et l'on pense à cette phrase des "Méditations sur la vie de Jésus" où l'enfant voyant pleurer sa mère s'efforce de la consoler "l'enfant qui était sur son sein portait sa petite main à la bouche et au visage de sa mère et semblait ainsi la prier de ne plus pleurer". Les enluminures le montrent volontier avec Marie dans un jardin ou un beau verger, les anges viennent jouer avec lui, lui apportent une branche de cerisier, une corbeille de fruit ou, pour le distraire font de la musique. Ailleurs, il apprend à marcher et Marie l'encourage et lui tend les bras, parfois, les mêmes anges soutiennent ses premiers pas. Dans une enluminure des environs de 1400, la Sainte Famille est descendue dans le jardin pour profiter d'une belle journée de printemps. L'enfant n'est pas encore très habile à marcher et sa mère est obligée de le tenir par la main. Pour lui donner de l'audace Saint Joseph a cueilli une fraise et, de loin la lui présente, l'invitant à venir la prendre, des anges posés sur le gazon admirent la scène. Aux stalles de l'Eglise de Montréal (Yonne) Joseph travaille, penché sur son établi, et Marie

regarde son fils qu'un ange pousse dans un petit chariot à roulettes. Sur un vitrail de Saint Julien (Jura), Jésus fait tourner le rouet de sa mère.

Comme autour de Marie, autour de Jésus enfant l'imagination populaire aime à broder et à compléter les évangiles au texte trop bref. En dehors de l'"Evangile de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur" et de la "Légende Dorée de Jacques de Voragine" toutes sortes de contes et de légendes dont beaucoup venaient d'Orient, satisfaisaient la tendresse naïve des croyants, l'Eglise ne s'en formalisait pas, elle laissait sculpter ces "trouvailles" dans les cathédrales. La fuite en Egypte de Notre-Dame de Paris nous montre Joseph lourdement chargé qui tire par la bride le baudet sur lequel sont montés Marie et Jésus; derrière se voit un arbre qui rappelle ce passage de l'"Evangile de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur" ou l'on lit que fatiguée, la Vierge s'assit sous un palmier et désira manger un de ses fruits. Saint Joseph fit remarquer que l'arbre était élevé. "Alors l'enfant Jésus qui était dans les bras de la Vierge Marie, sa mère, dit au palmier: "Arbre, incline tes rameaux et nourris ma mère de tes fruits". Aussitôt, à sa voix, le palmier abaisse sa cime jusqu'aux pieds de Marie. Ils purent cueillir les fruits qu'il portait et s'en nourrir tous. Le lendemain, au moment du départ, Jésus dit au palmier: "Palmier j'ordonne qu'une de tes branches soit transportée par mes anges, et soit plantée dans le paradis de mon père. Pour te récompenser, je veux qu'on dise à tous ceux qui auront vaincu dans le combat de la foi "Vous avez mérité la palme de la victoire". Comme il parlait ainsi, voici que l'ange du Seigneur apparut se tenant sur le palmier, et il prit une de ses branches, et il s'envola par le milieu du ciel, tenant cette branche à la main."

L'écueil de toute cette icinographie charmante est sa puérilité. Les artistes n'y échappent pas toujours, en Allemagne surtout. Suivant le mot de M. Mâle: "On dirait une nourrice racontant l'évangile à un enfant". Et plus l'on descend dans le Moyen-Age plus s'accroît cet aspect "joli et naïf".

Il est difficile de ne pas penser qu'il y ait là, par rapport à l'art purement théologique du roman, une perte d'intensité. Un mythe - religion, monarchie - est toujours en danger lorsque, à la sévérité des principes on est obligé de substituer le charme humain. Quand le Pharaon Akhenaton se fait représenter non plus dans la majesté rigide de ses prédécesseurs mais dans la familiarité de sa vie journalière, sa dynastie était proche de sa fin. Les espiègleries de l'enfant Jésus au XIVe siècle pourraient signaler déjà à l'observateur attentif, la lointaine venue de la crise des XVe et XVIe siècles. Pour absorber son Dieu, le nouveau bourgeois si anxieux de secouer les jougs féodaux, a envie d'être sur un plan d'égalité. Or comme on ne peut pas quand même être sur le pied d'égalité avec le Christ adulte, le Christ qui ressuscite les morts, qui dit les commandements et qui sauve l'humanité par son supplice, on résout le problème en représentant Jésus enfant. A l'égard de Jésus enfant, le Chrétien peut s'attendrir; même si Jésus est Dieu, il est quand même enfant, un vrai enfant, fragile, menu comme un enfant, on peut se pencher sur lui, on peut le protéger, on peut le porter; quoiqu'il en soit par ailleurs, d'une certaine manière, on a, imaginaire, la supériorité illusoire de l'adulte sur le petit.

Une scène entre toutes enchantait l'imagination gothique, c'est celle de la nativité.

Certes la représentation de la nativité n'était pas chose nouvelle et les traditions en étaient venues d'Orient. Mais jusqu'au XIII^e siècle la scène ou plutôt - les scènes - puisqu'il faut y joindre les autres scènes du cycle de Noël, adoration des Mages et adoration des bergers, n'étaient prétexte à aucune intimité. La Vierge était parfois représentée assise, selon la formule grecque, afin que les croyants comprennent qu'elle n'avait pas enfanté dans la douleur comme les autres femmes. Le plus souvent Marie est couchée, tradition syrienne rapidement préférée à la formule grecque. C'est ainsi que la représente une des ampoules de Monza (17). Elle est couchée sur un matelas et détourne la tête, elle semble fatiguée, l'enfant est couché dans une crèche entre le boeuf et l'âne, Saint Joseph, pensif lui aussi, est assis au chevet de Marie.

"La Vierge laisse voir, dit un commentateur grec, le visage d'une femme qui vient de souffrir, bien qu'elle ait évité la douleur, pour que l'incarnation ne puisse être suspectée."

Dans l'art oriental la scène se complétait presque toujours d'anges de bergers, des rois mages et des sages femmes en train de baigner l'enfant. Mais passant en Occident elle prit vite un caractère de grave sobriété ainsi qu'on la voit sur un vitrail de Chartres, la Vierge est couchée sur un lit et lève une main qui semble bénir, Saint Joseph est pensif, comme il convient en pareille circonstance, un rideau qui s'entrouve laisse apercevoir Jésus, entouré de bandelettes, couché non dans une crèche mais sur un autel surmonté d'une lampe, la seule présence de l'âne donne une note de pittoresque à cette scène qui semble se situer non dans une étable mais dans une église. Et l'artiste en effet la situe dans une église pour y ajouter de la solennité, car dès l'instant de sa naissance, Jésus doit paraître sous l'aspect d'une victime "La crèche où il repose, dit la glose, est l'autel même du sacrifice." Afin que le symbole soit plus clair encore, un manuscrit français montre au-dessus de l'enfant étendu sur l'autel, Jésus crucifié et l'arbre de la croix sort de l'autel même où l'enfant est couché.

La scène se complète parfois de deux femmes prenant soin de l'enfant. Ce sont les deux sages-femmes dont parle l'"Evangile de la Nativité de la Vierge et de l'Enfance du Sauveur" :

"Joseph était allé chercher une sage-femme, et lorsqu'il revint à la caverne Marie avait déjà été délivrée de son enfant. Et Joseph dit à Marie: "Je t'ai amené deux sages-femmes, Zélémi et Salomé, qui attendent à l'entrée de la caverne". Marie, entendant cela, sourit. Et Joseph lui dit : "Ne souris pas, mais sois sur tes gardes, de peur que tu n'aies besoin de quelques remèdes". Et il donna l'ordre à une des sages-femmes d'entrer."

Et les deux femmes de constater avec étonnement le miracle, un enfant était né d'une vierge.

Cette histoire des sages-femmes se voit sur un des chapiteaux de l'abside de la cathédrale de Lyon. Mais l'Eglise n'aimait guère ce récit, si indulgente aux légendes, elle le trouvait un peu choquant dans sa naïveté et il disparut tôt des cathédrales et même des manuscrits.

Les bergers apparaissent parfois avec l'ange qui vient leur annoncer la bonne nouvelle. Mais l'adoration des Rois Mages est toujours décrite séparément. Souvent elle est considérée comme un hommage à la Vierge et forme la scène principale du portail dédié à Marie. Là très tôt l'influence du drame liturgique que l'on jouait quelques jours après Noël donna plus de vie à la scène qui représentait primitivement trois personnages debout les uns derrière les autres portant d'un même geste leurs présents à l'Enfant assis sur les genoux de sa mère :

"Pendant la messe de l'Epiphanie, on voyait s'avancer dans l'église trois personnages couronnés, vêtus de robes de soie: c'était les Rois Mages. Ils marchaient avec gravité, en portant des boîtes d'or; ils chantaient en marchant, précédés par une étoile suspendue à un fil. L'un d'eux montrait l'étoile à ses compagnons: "Voici, disait-il, le signe qui annonce un Roi." Puis les Mages s'approchant de l'autel, où l'on avait placé, à ce qu'il semble, une image de la Vierge portant l'Enfant, offraient leurs présents, l'or, l'encens et la myrrhe"(18).

Cette scène apparaît souvent sur les portails du midi de la France au XIIe siècle. On la retrouve à Saint Trophime, à Beaucaire, à Saint Gilles, à Notre-Dame du Port à Clermont, etc... Elle est représentée d'une façon fort originale au portail de l'église de Neuilly-en-Donjon (Allier) :

"Au portail de Neuilly-en Donjon, qui s'apparente à l'art d'Autun par les proportions démesurées des personnages, l'Adoration des Mages remplit tout le tympan. La scène a un caractère triomphal: des anges sonnent de l'olifant, et les personnages foulent aux pieds deux énormes dragons, qui symbolisent les puissances du mal. C'est la victoire de la Vierge que l'artiste célèbre ainsi. En effet au linteau, Eve présente à Adam le fruit défendu; plus loin la pécheresse prosternée répand des parfums sur les pieds du Sauveur. Cela veut dire que la femme par qui le mal est entré dans le monde et qui l'a si longtemps perpétué, est réhabilitée à jamais par la Vierge"(19).

Toute cette imagerie du cycle de Noël est restée jusqu'au XIIIe siècle très sobre dans son ensemble, tout imprégnée du fabuleux mystère de la Nativité, elle gardait un caractère grave, presque sévère. Jamais la Vierge ne caresse son enfant, jamais Saint Joseph ne penche vers sa femme ou son fils adoptif, le roman ne se laissait pas gagner par la tendresse. Mais voici le bourgeois du XIIIe et du XIVe siècles qui lui trouvera là un champ libre à son réalisme. L'étable, les deux grosses bêtes bienveillantes, le modeste Saint Joseph, la touchante accouchée, la mangeoire où est couché Jésus, l'enfant tout maigre, la paille, tout cela est source idéale d'images simples et réelles. Puis viennent les bergers avec leurs habits caractéristiques, leurs houlettes, leurs moutons; les chiens et les pipeaux.... Les Rois Mages, enfin, seraient un prétexte à la fois à l'exotisme naissant et à la peinture exacte de belles étoffes et de bijoux précieux, objets primordiaux du commerce médiéval. Avec l'enfant Jésus, sa mère, jolie et douce et le cortège bigarré des adorateurs, la scène de la nativité nous mit en plein réalisme. L'homme est ici chez lui; il peut se joindre aux bergers qui regardent par dessus l'épaule de Saint Joseph; il peut suivre les Rois mages, tenir une bride d'un des chameaux ou aider à porter un coffre de

joyaux. De l'abstraction des tympans romans, on est redescendu sur la terre.

Dans les "Très Riches Heures" du Duc de Berry, par exemple, la nativité est prétexte pour les Frères de Limbourg à toute une mise en scène à nombreux personnages. La Vierge, en premier plan est agenouillée devant l'enfant couché nu dans sa crèche. Saint Joseph, à la longue barbe, a mis, lui aussi un genou en terre et fait, de la main gauche un geste d'étonnement et d'admiration en contemplant son fils adoptif. Sous un abri léger l'âne et le boeuf mangent tranquillement leur foin. Derrière eux trois bergers accourus voir leur sauveur se groupent timidement n'osant approcher. Sur une colline voisine, d'autres bergers, sans s'occuper plus de leurs nombreux moutons, écoutent, émerveillés, l'ange qui leur annonce la bonne nouvelle. Sur le toit trois anges admirent de loin l'enfant-Dieu et chantent ses louanges, tandis que, du haut du ciel Dieu le Père, globe terrestre en main, donne sa bénédiction qui, sous forme d'un rayon où plane la colombe du Saint-Esprit, tombe sur son fils. Quelques arbres, rochers et constructions complètent le décor. C'est là une image fastueuse de la nativité, qui éblouit par ses fraîches couleurs, mais nous sommes loin de la sobriété romane.

Les mêmes frères de Limbourg trouvent dans l'adoration des Mages à plus grand déploiement encore. La Vierge est assise sous un toit léger, un beau tapis sous les pieds, entourée de toute une cour de femmes en costumes du temps. Elle tient l'enfant Jésus tout nu, qui pose une main sur la tête du plus agé des Rois embrassant prosterné l'un des petits pieds de son Seigneur qu'il tient respectueusement dans sa main couverte d'un voile. Saint Joseph est agenouillé, un peu en retraite et les deux autres Rois-Mages sont vêtus de costumes rutilants. L'un présente un grand vase d'or, tandis que l'autre adore Jésus, prosterné front contre terre. Derrière les Rois se déroule leur fabuleux cortège, des dizaines de personnages enturbannés, chevelus et barbus et de toutes couleurs de peau. Les uns présentent des cadeaux, d'autres gardent les couronnes de leurs maîtres qui, par humilité sans doute, ne portent point leur insigne royal. D'autres déploient de grandes bannières brodées que le vent fait frissonner. Beaucoup sont montés sur des chevaux et des chameaux. Derrière le groupe des Saintes femmes, des bergers contemplant, émerveillés, cette scène. Dans le lointain se devine toute une ville magnifique avec sa cathédrale, ses donjons et ses belles maisons. Sur une proche colline d'autres bergers, encore, avec leurs moutons. Enfin, dans le ciel, toute une troupe d'anges musiciens se sont groupés autour de l'étoile miraculeuse dont un rayon éclaire l'enfant. J'oubliais deux ou trois bêtes curieuses, lions ou jaguars, dont l'un, comme un gros chat se léche une patte, se tiennent près des Rois comme le feraient des chiens familiers. Cette fastueuse enluminure réunit harmonieusement plus de cinquante personnages bigarrés. C'est avec ses gaies couleurs, une superbe scène à grand spectacle.

D'autres compositions seront prétexte à plus de familiarité. Il n'est pas rare, dans une nativité, de voir l'enfant, à peine né, étendu par terre et mettant déjà son doigt dans sa bouche. Ailleurs une sage-femme apporte un cuvier pour y laver le nouveau-né, tandis que la Vierge s'assure de la température de l'eau en y plongeant le bout des doigts et l'enfant, bien

réveillé caresse le museau du gros boeuf qui le réchauffe de son souffle. Ou bien un chat se chauffe près de la marmite qui bout et Saint Joseph pour se rafraîchir va quérir son baril.

Au tympan d'une porte de Notre-Dame de Huy une scène d'adoration des Rois-Mages est traitée de façon assez personnelle. L'un des Rois, pour se rendre les mains libres avant d'offrir son présent à l'enfant, a passé sa couronne à son bras, comme un bracelet.

"Invention familière et d'une bonhomie savoureuse, le geste est "Bourgeois" plus qu'élégant et aristocratique: l'artiste qui l'imagina ou le reproduisit était bien sur la voie du réalisme"(20).

LE REALISME DU STYLE GOTHIQUE.

A ces sujets réalistes correspond nécessairement un style réaliste.

Le symbolisme du style roman apte à faire sentir les rapports des choses avec Dieu, leur centre, ennuerait les bourgeois de l'époque gothique, lui paraîtrait peu consistant et un peu fade.

Il est vrai que le symbolisme n'est pas absent loin de là de l'art gothique. Il est même, peut-être, plus visible pour nous que dans l'art roman, parce que plus grossier; mais si l'artiste gothique représente volontier des scènes symboliques, le style avec lequel ces scènes sont traitées, n'est plus, lui, totalement symbolique. L'artiste gothique commence à sculpter et à peindre les choses pour elles-mêmes; en dehors de la signification religieuse qu'elles peuvent avoir. L'âne et le boeuf de l'étable sont de vrais animaux, comme on en voit dans la campagne voisine; les bergers en dehors de leur vrai piété, ont aussi des gestes et des poses inutilement (religieusement parlant) réalistes; les rois ont tout le faste des souverains à leurs entrées solennelles dans les bonnes villes.

L'artiste roman se servait des images de l'univers comme d'un point de départ pour atteindre le mystère de l'univers; l'artiste gothique renonce déjà un peu à cette quête de l'absolu, du point central, il se laisse aller aux choses, il accepte de s'attacher à elles, de devenir leur esclave.

Cette évolution a été célébrée comme un progrès par l'histoire de l'art des cent-cinquante dernières années. Quand on pèse exactement les termes du problème on peut penser que ce fut, bien plutôt, le début de la grande descente. Désormais esclave de la réalité des choses, inquiet de reproduire des ressemblances (qui, quand on y réfléchit, n'ont aucune importance), l'artiste va perdre l'indépendance profonde qui avait permis les hardiesses de couleurs et de formes de l'art roman. Il est vrai que l'artiste roman était esclave de son idée centrale; mais cette servitude à une idée est, pour un manieur de couleurs et de formes, incomparablement moins rigoureuse que la servitude à la réalité, c'est-à-dire à des couleurs et à des formes déjà données et qui n'ont pas forcément d'intérêt en soi.

Le style gothique est plus proche d'un grand public, plus facile. Ce n'est point là automatiquement un défaut; cependant, il faut bien admettre que cette facilité gothique est acquise, en général, au dépens de la noblesse de l'art. Le foisonnement des feuillages des chapiteaux gothiques, par exemple, peut être aimable, il n'atteint pas, et de loin, la sobre beauté des entrelacs géométriques des chapiteaux romans.

"Le seul art qui parla aux foules sans leur