



Sur une Sculpture de la Cathédrale d'Angoulême

Par *Dubourg-Novès*

La cathédrale d'Angoulême possède un groupe de sculptures exposé à tous les regards et pourtant méconnu. Mon propos sera d'en tenter la réhabilitation.

Ce groupe se trouve à l'intérieur, dans la nef, au gouttereau Nord de la troisième travée. Il représente la *Vierge en Majesté* entre *saint Pierre* et un évêque sous un enfeu.

L'aspect neuf, froid et sans vie qui caractérise notre cathédrale depuis sa restauration malencontreuse au siècle passé, la défiance qui s'éveille au contact d'un édifice ou l'ancien même a pris le visage du pastiche, font que cette sculpture a été dédaignée par les meilleurs archéologues, qui la passent sous silence.

M. *Charles Daras*, auteur du livre le plus complet jusqu'à ce jour sur la cathédrale, nous dit seulement : "Signalons que les enfeus aménagés dans le mur septentrional de la troisième travée ont été refaits" ¹, partageant ainsi une opinion trop légèrement admise selon laquelle l'œuvre en question serait moderne. Seuls jusqu'à ce jour, *Georges* et *Guérin-Boutaud* adoptent un point de vue différent, sans d'ailleurs le justifier ; ils y voient un "sujet fort restauré" qu'ils mentionnent en quelques lignes ².

Or plusieurs examens attentifs et de nombreuses recherches m'ont amené à conclure qu'il s'agissait non d'un pastiche mais d'une conception authentique du moyen-âge, non négligeable comme nous le verrons.

Le groupe en question se présente sous un enfeu en plein cintre supportant de part et d'autre, sous un tailloir à vigoureux rinceaux de palmettes, deux lions stylisés assis, gueule ouverte, les pattes antérieures fortement campées, le poitrail parsemé de mèches en virgule. Au-dessous court une frise d'animaux.

L'espace ainsi délimité est occupé par quatre personnages en très haut-relief, presque en ronde-bosse, taillés dans trois plaques juxtaposées.

Celle du ventre porte la *Vierge*, assise de face, les genoux écartés, sur un trône dont les montants cylindriques gravés de dagues et terminés en pommeau imitent le bois tourné. Elle porte sur la cuisse gauche l'enfant, de trois-quarts, tenant un livre. Elle a sur la tête le voile sous la couronne, et une fleur

¹ *Ch. Daras, La Cathédrale d'Angoulême, chef-d'oeuvre monumental de Girard II ; Angoulême 1937, p. 62 note 1.*

² *George et Guérin-Bouteau, Les églises de l'ancien diocèse d'Angoulême ; Paris, p. 322.*

dans la main droite.

Sa robe, qui descend jusqu'au sol, s'ordonne en plis symétriques, lourds, un peu raides d'un arrangement dépourvu de réalisme, mais non sans majesté, plis en V entre les genoux, plis en tuyau encadrant chaque jambe, dont l'extrémité, au niveau des pieds dessine une sorte de grecque, plis concentriques légers et collants sur les tibias, série de plissements horizontaux sur le buste, qui forment le décor du corsage. Un manteau à collet rond, fermé au col sans agrafe et s'évasant sur la poitrine couvre les épaules et les bras, puis retombe à droite et à gauche du corps qu'il circonscrit, comme une gloire d'une ligne souple, sinueuse et précise. Le nimbe sans décor se détache en bas-relief sur le fond.

Le *Christ* est un petit personnage aux proportions d'homme, non d'enfant ; ses habits d'ordonnance compliquée semblent comporter une tunique longue à col richement brodé, qui moule les jambes et que recouvre un manteau qui cesse aux genoux.

Le style, malgré la complexité des plis, en est calme et d'une netteté calligraphique, surtout dans le bas du vêtement. L'allure générale est quelque peu étriquée.

On retrouve à quelques variantes près un drapé semblable et des caractéristiques analogues dans le *saint Pierre* assis à la gauche de la *Vierge* sur une chaise *curule* dont les montants terminés en crose dépassent de chaque coté du vêtement.

La partie inférieure du corps est stable, symétrique par rapport à l'axe vertical du personnage.

Le torse au contraire s'incline légèrement vers la *Vierge* et le mouvement des bras souligne cette attitude. Par son orientation, cette figure reporte l'attention sur la mère de *Dieu*, axe principal de la scène en même temps qu'il suit la courbure de l'archivolte.

A droite de *Marie*, un évêque en prière, de profil, répond par la légère courbure de ses épaules au mouvement symétrique du *saint Pierre*. Ses genoux reposent sur un prie-*Dieu* orné d'arcades très simples en plein cintre. Il porte, aube, chasuble, et l'étole au bras gauche. Le mouvement des avant-bras qu'il fait pour joindre les mains écrase les plis de la chasuble, et l'étole au bras gauche. Le mouvement des avant-bras les multiplie sur le devant du corps. Sur la cuisse, l'aube dessine un drapé léger fait d'arcs curvilignes doubles, réduits sur le mollet à un double trait simplement gravé avec une belle économie de moyens. La composition, le style, présentent des qualités indéniables. La préparation des volumes et des vides, l'équilibre des lignes et des masses rendent une impression de belle gravité. Mais la laideur des têtes et des attributs donne une note agressive augmentée d'un air faussement naïf, un ton de pastiche voyant qui décourage l'émotion et l'attention.

Or, un examen détaillé permet justement de constater que têtes, mains et attributs sont rajustés sur les personnages.

Si donc, à première vue, ils les discréditent, ils sont en revanche un indice probant en faveur de l'antériorité du reste.

De plus, la pierre employée pour les réfections est d'un grain plus dur, plus serré, plus compact.

Rien que par ce moyen, on peut donc attribuer au travail de restaurateur :

La frise d'animaux, d'ailleurs détestable, qui souligne l'enfeu. Une partie, mais une partie seulement, des beaux lions qui l'encadre, savoir la moitié de la gueule du lion situé à droite du spectateur, quelques raccords au ciment de sculpteur sur le mufle de l'autre, et partie abondante des tailloirs.

La tête, les mains, le genou droit, les pieds du *saint Pierre*.

La tête, les mains, le livre de l'enfant ; ses pieds refaits au ciment de sculpteur.

La tête de la *Vierge*, ses pieds, sa main droite et la fleur qu'elle tient.

Sa main gauche et le pommeau gauche du trône, refaits au ciment.

Tout le chef mitre de l'évêque avec la région des épaules et l'*amict*, ses mains, son avant-bras, son pied droit, partie de son étole, le bas de la partie dorsale de sa chasuble.

En outre, diverses cassures ou trous de peu d'importance dans les vêtements des quatre personnages ont été repris au ciment de sculpteur.

La restauration prouve indiscutablement l'antériorité du groupe ; pour cette raison il importe de dater.

Les dossiers du service des Monuments historiques, peu explicites sur *saint Pierre d'Angoulême* en général sont jusqu'à ce jour tout à fait muets sur le groupe de la *Vierge*.

Cependant, la pierre des parties refaites est identique à celle du tympan moderne de la façade ; Le style en

révèle un égal souci de la précision archéologique et une semblable vulgarité inexpressive dans le rendu, compensé, soyons juste, par une certaine virtuosité technique dans l'exécution du décor floral ou géométrique.

A ces indices on reconnaît la main du sculpteur *Baleyre*, employé par *Paul Abadie* aux travaux de la cathédrale et de nombreux édifices charentais.

C'est une lettre de Mgr *Cousseau*, évêque d'*Angoulême*, au même *Paul Abadie* qui nous fournit les précisions chronologiques attendues. Cette lettre est datée du 15 septembre 1864 ; on y apprend : "Le mur Nord reprend son ancienne beauté. Décidément, c'est là qu'il faut laisser le banc d'œuvre. Il aura pour noble couronnement les arcades sépulcrales de l'évêque *Guillaume*, frère *Adémar*, et celle de l'évêque *Pierre* de l'*Aumont*. Mais pour l'œil, n'en faut-il pas une troisième ?"

Et l'évêque propose d'y ériger sa propre sépulture ⁽³⁾.

Nous ne savons en quoi consiste "l'ancienne beauté" du mur Nord et s'il faut entendre par là une allusion au groupe mutilé, ce qui est vraisemblable ⁽⁴⁾. Mais pour quelle raison les visiteurs qui ont depuis le début du 19^e siècle laissé de cette nef les descriptions plus précises gardent-ils le silence à ce sujet ?

L'un d'eux, *Michon*, nous fournit indirectement la réponse. Dans sa "statistique Monumentale", paru à *Angoulême* en 1840, il signale (p. 286) : "Deux lourdes tribunes de pierre s'élèvent en encorbellement à droite et à gauche de cette travée (la troisième) couvrant ainsi les arcades dont le mur était décoré." Ceci nous est confirmé par deux vies intérieures de quelques années plus anciennes, dont l'une est reproduite dans son livre.

Nous savons, par la lettre citée plus haut, la date de leur démolition, nous en possédons l'image, nous savons, par M. *Daras*, entre autres, que ces tribunes furent édifiées au 17^e siècle par le doyen *Mesneau*. Situées exactement au centre de chaque gouttereau, elle couvrait par conséquent le groupe mutilé. Cette mutilation aura-t-elle été amenée par la construction de la tribune ? Il est plus probable qu'elle date de l'année 1562.

Cette année-là, en effet, le saccage de l'édifice par les troupes huguenotes porta un coup funeste au mobilier et aux statues, comme on peut s'en rendre compte à la lecture des procès-verbaux conservés aux archives départementales, et publiées en 1866 par l'abbé *Chaumet* dans les bulletins de notre société. Nous lisons :

"Maître *Maurice Blanchet*, âgé de cinquante deux ans, et *Simon Lucé*, âgé de vingt cinq ans... maistre paintres et vitriers en la ville d'*Angoulême*... ont veu et visité les ruptures et démolitions des images, peintures, vitres et vitraux d'icelle église, qu'ils ont trouvé rompus et estacés, gastés et démolis..."

Dans la longue énumération qui suit on trouve plusieurs mentions d'une statue de la *Vierge* entourée de saints ; En particulier (p.526) :

"Et pour deux sépultures enlevées (le ms. donne : *eslevées*) de la hauteur de quatre pieds, l'une ayant l'image de *Notre-Dame*, de *saint* et de *saint Paul*, avec un priant de la hauteur de trois pieds... et l'autre (etc.)... qui étaient au costé desdites chapelles (il s'agit des chapelles *Saint-Louis* et *Saint-Jean l'Évangéliste*, proches du chœur mais non localisées exactement) dans la muraille de ladicte église... soixante-dix livres."

Nous retrouvons là mentionnés tous nos personnages avec des dimensions sensiblement égales. Mais l'absence actuelle du *saint Paul* et la difficulté de lui trouver une place plausible dans un ensemble que porte en soi son équilibre ne permettent qu'un simple rapprochement, non une identification formelle ⁽⁵⁾. Il reste à assigner à l'œuvre une place dans la chronologie de la sculpture médiévale. Plus que le caractère des vêtements ecclésiastiques du priant, c'est la *Vierge* à l'enfant qui va nous permettre des comparaisons précises.

³ Mgr *Cousseau*, Oeuvres archéologiques et historiques : *Angoulême*, 1895 ; t. III. 425.

⁴ Un cliché, signé "Godard", et qui appartient à M. *Chauveaud*, représente l'enfeu peu après sa restauration. L'ancien banc du XVIII^e siècle est encore en place.

⁵ Le triptyque *Barnadas*, oeuvre peinte du début du XIII^e siècle, offre une intéressante représentation de la *Vierge* entre *saint Pierre* et *saint Paul* ; mais ceux-ci, tout naturellement, sont placés symétriquement par rapport à elle, et l'on envisage mal une autre disposition.

On sait que le type de la "*Sedes Sapientiae*", *Vierge* tenant le *Christ*, créé au lendemain du concile d'*Ephèse* (431), existe en *France* depuis le haut *moyen-âge*. Un des exemplaires les plus fameux en fut jusqu'au 18^e siècle la *Vierge d'Or* de *Clermont*, que l'évêque *Étienne*, abbé de *Conques*, commanda en 950 pour sa cathédrale et qui servit de modèle à mainte vierge auvergnate en ronde-bosse, aux XI^e et XII^e siècles (⁶).

C'est à ce moment que le thème quitte le sanctuaire pour les portails et la ronde-bosse pour le haut-relief. "Ce fut à la cathédrale de *Chartres* qu'on osa pour la première fois... présenter la *Vierge* portant l'enfant sur ses genoux à la vénération des fidèles. Cette *Vierge*... date de 1145 environ", nous dit *Émile Male* ; et il ajoute : "Je ne crois pas qu'ici le Midi ait devancé le Nord (⁷)."

La *Vierge* du portail de *Chartres*, qui inspire vers 1160 celle du Portail *Sainte-Anne* de la cathédrale de *Paris* influence profondément la destinée du thème. Le style des *Vierges* de *Majesté* en ronde-bosse, de bois ou de pierre, si fréquentes dans les sanctuaires d'*Île-de-France* se modifie à son contact, et l'on retrouve la résultante de cet ensemble complexe d'influence à *Toulouse* où la *Vierge-Mère* orne le tympan de la porte du chapitre de la *Daurade*, à la fin du XII^e siècle (aujourd'hui au *Musée des Augustins*).

On la retrouve aussi, et c'est ce qui nous intéresse, à *Angoulême*.

Visiblement postérieure par le style à la *Vierge* de *Chartres*, la notre combine l'influence des tympanes du premier art gothique et celle des statues de dévotion en ronde-bosse de la seconde moitié du XII^e siècle, influencée elle-même, comme nous l'avons vu, par ces mêmes tympanes.

La facture nous permet donc de la situer entre celle de *Paris* (vers 1160) et celle de *Toulouse* (1190-1200), ce que ne démentent ni le style du prie-*Dieu* portatif, ni ce qui reste des vêtements sacerdotaux du priant, ni la position non frontale du *Christ*, ni le style du fauteuil de la *Vierge*, symbole analogique de la *Vierge* elle-même ; Le terme *Sedes Sapientiae*, originaire des litanies de la *Vierge* est, on le sait, encore appliqué au 13^e siècle, à des statues de ce type, à *saint Jean* de *Liège* notamment. Il serait intéressant, mais hors de propos, de dresser un tableau de l'importance sociale de la symbolique du siège au moyen-âge ; retenons seulement que son rôle significatif dépasse de loin son rôle utilitaire ; la "*Sedes*", la "*cathedra*", le trône représentent d'une manière visible et tangible le signe de l'autorité. D'où leur rareté relative et, le plus souvent, leur richesse de matière et de décor.

La chaire de *Maximien* à *Ravenne* est en ivoire, la chaise *Curule* dite "trône de *Dagobert*" est en bronze incrusté de métal précieux, le trône épiscopal de *Notre-Dame* des *Doms* est en marbre. Un dossier et des accoudoirs richement sculptés encadrent la "*Pierre de Scone*", trône des souverains britanniques à *Westminster*... Ce qu'illustre dans les mœurs ecclésiastiques la présence d'une seule "*cathedra*" au fond du chœur au milieu des nombreuses stalles de chanoines, et le terme même d'"église cathédrale" ; Dans la vie universitaire l'enseignement "ex cathedra" du professeur aux élèves assis en tailleur sur le sol ou sur la paille, dans la règle bénédictine l'existence d'une chaire, qui était primitivement un siège avant de devenir un édicule, pour celui qui lit les écritures au réfectoire, dans le rituel de consécration des Rois d'*Angleterre*, l'importance de la *Pierre de Scone*, déjà nommée, pièce essentielle du trône, etc.

Par sa position assise, par la présence du siège, par sa place au centre du tympan, c'est toujours la même idée qui s'exprime avec vigueur dans le prototype chartrain du *Portail Royal* comme dans de nombreuses répliques. C'est non seulement pour rappeler ce titre de *Sedes Sapientiae*, mais aussi celui de "*Regina Coeli*" que *Marie Angoulême*, à *Limay* (*Yvelines*), à *Saint-Denis* (*Vierge* de la *Carole* provenant de *Saint-Martin* des Champs), siège sur un trône dont le modèle est fréquent dans les représentations figurées jusqu'au XIII^e siècle ⁸.

Angoulême, dont l'hieratisme atténué accuse la date (l'enfant est présenté de trois quarts) nous présente en

⁶ Nous avons une idée de ce qu'a pu être la *Vierge* de *Clermont* par la *Sainte-Foy* conservée au trésor de *Conques*, de même métal, du même âge et du même atelier.

⁷ *Emile Male*, l'art religieux du XIII^e siècle en France, II^e édition, pp. 431-432

⁸ Dans l'église de *Baldishol* (*Norvège*), était conservé (il est aujourd'hui à *Oslo*) un siège en bois tourné, analogue par sa forme générale au trône sculpté d'*Angoulême*. Il comporte le même décor d'anneaux gravés et le même pommeau terminal. Les pièces tournées des accoudoirs rappellent ledit *Roman* du porche de *Moissac*. Dans les barres horizontales du dossier jouent les anneaux libres de bois tourné.

outre une des premières utilisations connues ou tout au moins conservées de ce thème glorieux dans un monument funéraire ; Il était, bien entendu, logique de transporter dans un enfeu l'ordonnance semi-circulaire ou peu s'en faut des tympanes de *Paris* ou de *Chartres* ; on retrouve le thème utilisé au XIII^e siècle à *Neuvilette*, dans la *Sarthe*, sur l'enfeu d'un chevalier ; mais il s'agit cette fois d'une peinture. Précisons que rien, sauf les lions et les palmettes des tailloirs ne paraît rattacher le style de ce groupe aux traditions de la sculpture romane d'*Angoumois*, et qu'il y est, sauf erreur, le seul exemplaire conservé du thème.

Il nous reste à identifier, si possible le propriétaire de l'enfeu.

Dans un "Discours pour le service funèbre des anciens évêques", Mgr *Cousseau* s'écriait en chaire :

"Vous voyez d'ici, Messieurs, l'image de *Pierre de l'Aumont*, agenouillé pieusement devant le Seigneur et sa *Sainte Mère* en présence de *saint Pierre*."

Sur quelle réalité ce mouvement oratoire pouvait-il bien s'appuyer ?

Une note, jointe à l'édition du discours (Op. cité) nous apporte toutes précisions ; Elle rapporte la découverte du corps de l'évêque *Pierre* à cet endroit.

"Son tombeau, qu'on croyait vide comme celui de *Guillaume*, était intact à l'intérieur. L'humidité avait décomposé le sommet de la crose d'ivoire... tombeau ouvert et refermé aussitôt le 22 octobre 1864."

Voici, au sujet de ce personnage, ce que rapporte *Louis Desbrandes*, dans son " *Histoire de l'Angoumois*" (dont une copie manuscrite est conservée à la bibliothèque d'*Angoulême*, tome II, p. 325) en accord avec les sources anciennes qu'il compile :

"AN 1159 PIERRE Ier

"*Pierre* Ier de l'*Aumont*, dit *Sonaville* (*Sonneville*), moine puis abbé de *saint Amant de Boesse* succède à *Hughes de La Rochefoucauld*... la deuxième année du règne de *Louis* le jeune."

Et plus loin (p.317) :

"Du temps de ce *Pierre*, mort en 1182, les chanoines vivaient encore en commun quoique le partage des biens ait été fait sous l'épiscopat de *Gérard* II."

Voici donc identifié le possesseur du tombeau et, par ricochet, précisé la date de ses sépultures.

Commandées pendant son épiscopat ou exécutées peu après sa mort, elles ne sauraient être antérieures à 1159, date de son intronisation, mais il serait étrange que le premier geste d'un évêque, dans sa cathédrale, ait été l'érection de son tombeau ; nous pouvons donc, sans grand risque d'erreur, en fixer l'exécution d'une manière plus vraisemblable entre 1180 et 1185, ce que confirmerait assez bien la comparaison stylistique.

En bref, le haut-relief funéraire de *Pierre de l'Aumont*, commandé autour de 1182, vraisemblablement mutilé en 1562 et peut-être mentionné dans la déposition de Maître *Maurice Blanchet* la même année, enfoui au XVII^e siècle sous la maçonnerie d'une tribune, dégagé et outrageusement restauré par *Baleyre*, en 1864, a sans doute perdu beaucoup de son attrait ; l'épiderme de la pierre a perdu sa sensibilité et le don d'émouvoir.

Il n'en reste pas moins un document archéologique d'importance qui a sa place nettement marquée dans l'évolution de l'iconographie de la *Vierge* en *France* au *Moyen Âge*.

Il n'était que juste, semble-t-il, d'avoir cherché à la lui restituer.

†