

## Sculpture gothique : La salle capitulaire

### Etudes de quelques œuvres

#### > Prédelle de la Passion

Cette œuvre est certainement une prédelle, soubassement d'un retable, que l'on peut dater de la fin du XIV<sup>e</sup> voire du début du XV<sup>e</sup> siècle. Ce panneau reprend le thème de la Passion déjà abordé dans le deuxième atelier de la Daurade. Il correspond à une « humanisation » du Christ. Les principaux épisodes de la Passion du Christ s'y succèdent, <sup>1</sup> chronologiquement de la gauche vers la droite (composition « en frise »). La variété des actions et des postures montrent le savoir-faire de l'artiste, son intérêt pour l'observation de la réalité et la qualité de cette observation. Les détails sont précis et fournissent un catalogue de la vie de l'époque. La pierre est creusée assez profondément faisant ressortir le volume des figures. Les drapés plus naturels, l'absence du déhanchement et du maniérisme en général accentuent la concentration sur l'expressivité du drame. Les attitudes et les physionomies traduisent les sentiments tout en opposant les personnages saints et les bourreaux.



*La Passion du Christ, fragment gauche*

Pierre, 59,5 X 94,5 X 18,5 cm.

Fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou début du XV<sup>e</sup> siècle, prédelle d'un retable (?)



*La Passion du Christ, fragment droit*

Pierre, 59,5 X 94,5 X 18,5 cm.

Le premier fragment, assez mouvementé, traduit toute l'agitation qui caractérise ces instants de la Passion. À l'extrême gauche, au jardin des Oliviers, Jésus subit sa dernière tentation, demandant à son père d'échapper à son destin. À genoux en prière, il est soutenu dans cette épreuve par un ange. Suit immédiatement l'arrestation combinée au baiser de Judas qui permet aux gardes de reconnaître celui qu'ils devaient arrêter. La scène du Christ aux outrages qui suit occupe la place du procès évoqué par la présence de Ponce Pilate ; il n'apparaît en fait qu'en tant que spectateur. À droite le déchaînement de violence reprend sur le corps de la victime

<sup>1</sup> Voir le document : « Récit de la Passion »

## Secondaire

attachée à la colonne, dont un tronçon est cassé. De part et d'autre, deux bourreaux lui assènent les coups de fouets.

Une description détaillée est présentée dans le Guide des collections du musée n° 3 : *Les sculptures gothiques*.

Le deuxième fragment est plus statique et présente une composition en frise. Les personnages sont disposés de part et d'autre d'une oblique ascendante qui mène le Christ du pied de la croix au ciel tandis que les personnages se retrouvent refoulés vers le bas. La narration est résumée à quelques épisodes, concentrant l'intensité dramatique : une piétà, la mise au tombeau, la garde des soldats et la visite des Saintes Femmes.

### > Piétà sous les instruments de la Passion



*Piétà sous les instruments de la Passion avec les époux donateurs*, Fin du XIVe siècle, Pierre, 132,5 x 78 x 24 cm.

Provient de l'église Saint-Jean de Jérusalem, Toulouse

Ce panneau sculpté en bas relief témoigne de l'importance prise par un thème nouveau. Le pape Grégoire le Grand (vers 540-604) était un sénateur romain qui devint moine bénédictin dans le monastère qu'il fonda sur les terres appartenant à sa famille. Il fonda plusieurs monastères. Alors qu'il célébrait la messe, un de ses assistants doutant de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie vit descendre sur l'autel, pendant l'élévation de l'hostie, sur les prières de saint Grégoire, le Christ de douleur montrant ses stigmates et entouré par les instruments de la Passion. Ce thème est connu sous le nom de "Messe de saint Grégoire".

Le style des figures au canon allongé, aux drapés soigneux et souples contraste avec le Christ, traité de manière plus stylisée. Les saints personnages qui présentent les défunts correspondent à leur jour de naissance et à leurs prénoms. On reconnaît sainte Catherine d'Alexandrie avec sa couronne (elle était fille de roi), la roue de son supplice et sa palme de martyr. Saint Jean-Baptiste, pieds nus et barbu car il prêchait dans le désert, tient un livre. Tous deux présentent l'époux donateur qui devait s'appeler Jean et qui était né le jour de la Sainte Catherine. On identifie Marie-Madeleine avec son vase et saint Michel, protecteur des âmes avec son bouclier : ils présentent l'épouse, Marie, née à la Saint Michel. Au-dessus de cette assemblée, apparaissent les instruments de la Passion : la lance avec l'éponge, le marteau et les pinces, l'échelle, le linceul, futur Saint-Suaire, le calice, les fouets.

## > Pietà des Récollets

Qu'est ce qu'une pieta ? Du latin *pietas*, qui signifie amour total et loyauté absolue.

En italien puis en français, on confond souvent "pitié" (= compassion, miséricorde) et "piété" (= dévotion, ferveur). En histoire de l'art, le sens du mot pieta est bien défini : il désigne une statue ou un tableau représentant la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ détaché de la croix. La pieta propose à chaque fidèle de méditer sur la douleur contenue de la mère devant le corps de son fils, et sur l'acceptation du sacrifice. Cette « scène » n'est pas décrite dans les Evangiles mais est une invention des artistes qui ont trouvé là une expression de la nouvelle sensibilité religieuse tournée vers l'humanité et la souffrance du Christ. Les fidèles pouvaient ainsi chercher auprès de ces figures de la mort, un exemple, une aide et une justification de leurs propres souffrances. Dans la sacristie sont présentées plusieurs pieta. L'une d'elle, de petit format montre la Vierge esquissant un mouvement de recul. Sur le panneau narratif de la Passion déjà présenté, la Vierge baise la main de son fils. La Pietà de Candie, provenant de l'ancienne église du même nom, (près de Toulouse) révèle une extrême fidélité à la nature. L'anatomie est rendue avec maîtrise et souplesse, notamment par les muscles des épaules et le creux des aisselles. Dans la Pietà des Récollets, la Vierge est intériorisée, toute à sa tristesse, les mains jointes, entourée par saint Jean à droite et tenant la tête du Christ, Marie-Madeleine à gauche, avec son vase de parfum. Ces attitudes profondément humaines et diverses sont très éloignées des représentations du Christ du Jugement dernier de l'âge roman.



*Pietà avec Jean et Marie-Madeleine,*  
Dernier quart du XVe siècle,  
Pierre polychrome, 92 X 129 X 26 cm.  
Provient de l'église des Récollets, Toulouse.

La scène est concentrée sur les deux personnages de la Vierge et du Christ, dans une composition triangulaire épurée. Aucune douleur ne vient perturber la vision sereine de Marie qui prie avec douceur sur le cadavre de son fils.

Les personnages, à l'exception du Christ, sont recouverts d'amples vêtements dont les plis et les volumes laissent deviner le corps. Faisant contraste, le Christ est nu, montrant un corps aux proportions réalistes et à l'anatomie précise. Particulièrement diffusé à la fin du Moyen Âge, le sujet, par la présence du corps nu du Christ, permet aux artistes d'intégrer la recherche anatomique déjà abordée par les Italiens du Quattrocento. L'artiste a accentué certains détails sur le corps du Christ ; il cherchait à rendre plus expressive sa souffrance. Les stigmates (plaies provoquées par son supplice) sont mis en valeur. Un nouveau rapport s'établit alors avec le corps. Portant les signes de la douleur, plaies saignantes et marques de blessure, le cadavre est représenté sans complaisance.

On peut comparer les Pietà entre elles ou en prenant des exemples dans la sculpture romane (premier atelier de la Daurade puis Saint-Sernin) et la sculpture gothique comme le *saint Louis* du maître de Rieux ou encore *Nostre Dame de Grasse* et proposer aux élèves une étude

## Secondaire

comparative des différents éléments : cheveux, musculature, vêtements, attitude, expressions du visage, détails, etc.

Avec les Pietà on a la possibilité d'étudier l'évolution du traitement de la figure et en particulier du corps, de l'art roman à la fin du gothique. On s'aperçoit que les ruptures stylistiques ne sont pas si brutales, chaque période préparant la suivante avec des styles qui se superposent et des retours en arrière.

### > Notre-Dame de Grasse – XV<sup>ème</sup> siècle.

Cette Vierge à l'Enfant en pierre polychrome est un chef-d'œuvre de la sculpture du XV<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une Vierge assise, couronnée, tenant sur son genou gauche un Enfant Jésus qui paraît vouloir s'échapper ; sur le socle, figurent une inscription "Notre-Dame de Grasse" et un blason, sans doute celui du donateur, rendu indéchiffrable par un bûchage.



Anonyme, *Notre-Dame de Grasse*  
Pierre polychrome, XV<sup>e</sup> siècle, 112 x 75 x 38 cm.  
Provenance : Eglise des Jacobins, Toulouse.

### > Historique

Cette sculpture est entrée dans les collections du musée avant 1805 ; elle pourrait provenir de l'église des Jacobins de Toulouse, où la chapelle d'axe fut consacrée au XV<sup>e</sup> siècle à Notre-Dame de Grâce.

Qui est l'auteur de cette statue ? Des études déjà anciennes voyaient dans les lourds plis du manteau de la Vierge l'influence de la sculpture bourguignonne de Claus Slutter. On a aussi avancé le nom de Jacques Morel, né à Lyon dans le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, qui travailla à Avignon, Montpellier, Béziers, Toulouse et Angers. Il réalisa le gisant d'Agnès Sorel<sup>2</sup> et on a pu rapprocher la délicatesse du visage de la maîtresse de Charles VII de celui de *Notre-Dame de Grasse*. On a aussi émis l'hypothèse qu'il s'agirait d'un sculpteur originaire de l'Albigeois, Pierre Viguiier, sans doute collaborateur de Morel sur le chantier de la cathédrale de Rodez...

La restauration de la statue, entreprise en 2002, qui vise à éliminer les repeints pour retrouver les restes de la polychromie originale, permettra d'en savoir plus sur *Notre-Dame de Grasse* dont l'auteur, jusqu'à présent, demeure inconnu.

<sup>2</sup> Château de Loches.

### > Etude iconographique

La Vierge est représentée comme une très jeune femme au visage fin, au buste menu ; ses longs cheveux blonds (traces de dorure) sont coiffés d'un voile et d'une couronne ; elle est vêtue d'une élégante robe bleue à l'encolure ornée d'un orfroi perlé, aux poignets garnis de fourrure ; le lourd manteau posé sur ses épaules étroites est également doublé de fourrure.

Sous son bras droit, la Vierge retient un livre à demi sorti de son étui ; son bras gauche soutient le petit corps potelé de son fils, représenté comme un bébé bouclé et joufflu plein de vivacité.

Cette statue extrêmement séduisante est aussi très mystérieuse : la Vierge, au lieu de se pencher vers son enfant, s'en détourne et Jésus semble prêt à quitter les genoux de sa mère.

Pour expliquer cette attitude inhabituelle, on a émis plusieurs hypothèses.

Nostre-Dame de Grasse ferait partie d'un groupe dont les autres statues auraient disparu : la Vierge et l'Enfant se tournent chacun d'un côté différent pour accueillir des personnages disposés de part et d'autre.

Ces personnages étaient-ils les Rois Mages ? Sur le tympan de l'église Saint-Nicolas, dans le faubourg Saint-Cyprien à Toulouse, on retrouve une disposition semblable ainsi qu'à la cathédrale Saint-Alain de Lavaur.

Il pourrait aussi s'agir d'un couple de donateurs agenouillés, les armoiries figurant sur le socle seraient les leurs. On peut aussi penser à un groupe funéraire, les priants étant les défunts.

Une autre hypothèse a été avancée, celle d'une « Sainte Conversation », thème iconographique réunissant la Vierge, l'Enfant et plusieurs saints.

M. Maurice Prin a rapproché l'attitude de *Nostre-Dame de Grasse* d'un dessin attribué au Maître de Cobourg d'après un tableau disparu de Rogier Van der Weyden (1399-1464) :

La Vierge et l'Enfant sont entourés de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. Marie est tournée vers Jean-Baptiste, le dernier prophète, qui présente le livre de l'Ancien Testament. Jésus se penche vers l'apôtre Jean qui lui tend un livre et un encrier et il écrit le début du quatrième évangile, celui de Jean : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était Dieu... »

M. Prin estime que « nous sommes là à la source même qui servit d'inspiration au sculpteur de la célèbre statue... Le sculpteur de *Nostre-Dame de Grasse* a-t-il eu l'occasion d'admirer le tableau de Maître Rogier au cours d'un voyage à travers les Flandres ou bien le charme de la composition lui est-il parvenu par l'intermédiaire d'un dessin ? »<sup>3</sup>

Toutes ces hypothèses sont séduisantes. Cependant, si l'on considère que le socle de la statue présente une mouluration continue sur les trois côtés, cela n'exclurait-il pas la présence d'autres personnages ?

Dans l'hypothèse où *Nostre-Dame de Grasse* est une statue isolée, on peut interpréter son étrange attitude : elle a la préscience de la Passion de son divin fils et elle s'en détourne, ce qui peut expliquer l'expression mélancolique de son doux visage. Cette belle Vierge à l'Enfant, en qui l'historien Philippe Ariès voyait « Notre-Dame de toutes les grâces »<sup>4</sup>, serait une préfiguration de la Piéta.

<sup>3</sup> Maurice Prin, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, séance du 15 mai 2001, t. LXI, pp. 244-247.

<sup>4</sup> Philippe Ariès, « Notre-Dame de toutes les grâces » dans *Le Nouvel Observateur*, 23-29 décembre 1983.

## Les saints intercesseurs

Sous l'effet des malheurs du temps, les images des saints intercesseurs et protecteurs se multiplient à la fin du Moyen Age. Elles enrichissent l'iconographie et permettent de développer la sculpture en ronde-bosse.

### > Deux statues de saint Sébastien, saint protecteur contre la peste.

Ces deux statues sont à peu près contemporaines ; le culte de saint Sébastien a connu en effet un grand développement à la fin du Moyen Age car il était invoqué lors des épidémies de peste, et elles furent nombreuses aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.



Anonyme, Saint Sébastien,  
Statue en pierre calcaire peinte et  
dorée (restes de polychromie),  
Deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle,  
H. 174, Provenance inconnue.



Anonyme, *Saint Sébastien*,  
Statue en pierre calcaire, Dernier  
quart du XV<sup>e</sup> siècle, H. 195,  
Provenant du couvent des Grands  
Carmes de Toulouse.

### > Historique

Sébastien était un chrétien originaire de Narbonne ou de Milan, martyrisé à Rome à la fin du III<sup>e</sup> siècle et enseveli dans une catacombe de la Via Appia près de laquelle s'élève la basilique qui lui est dédiée.

D'après sa légende, c'était un valeureux soldat ; l'empereur Dioclétien, ignorant qu'il était chrétien, le nomma commandant de la garde prétorienne mais il soutint ses frères persécutés et fut arrêté. Condamné à être percé de flèches, il survécut à ce supplice et sainte Irène soigna ses blessures. Il alla proclamer sa foi devant l'empereur qui, cette fois, le fit lapider à mort.

Saint Sébastien, survivant au supplice de la sagittation, devint le protecteur des populations frappées par la peste.

Depuis l'Antiquité, en effet, les épidémies qui s'abattaient de façon inattendue sur une ville, une région, étaient assimilées à une volée de flèches décochées par la divinité qui punissait ainsi les hommes de leurs méfaits ; le dieu archer Apollon montrait ainsi son courroux.

Au début du Moyen Age, au VI<sup>e</sup> siècle, une première pandémie pesteuse se développa dans l'ensemble du bassin méditerranéen ; puis il y eut un très long répit jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Partie de l'Inde, cette deuxième pandémie se propagea par la Crimée, la Méditerranée à partir de 1346 et toute l'Europe fut touchée en 1348 (à Toulouse, elle arriva en avril).

Les populations étaient d'autant plus vulnérables qu'elles étaient affaiblies par une crise économique ; le fléau de la peste s'ajoutait à la disette. C'est pourquoi ce premier épisode pesteux fit des ravages : le chroniqueur Froissart rapporte que "la tierce partie du monde mourut". Peste bubonique ("maladie des bosses") et peste pulmonaire ont d'abord été désignées sous les noms de "grande pestilence" ou "grande mortalité". Ce n'est que plus tard que l'on parlera de la Peste Noire. En effet, cette pandémie revint en 1360, puis il y eut de nouvelles offensives aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

C'est pourquoi les images de saint Sébastien ou de saint Roch, autre "saint pesteux", se multiplièrent à la fin du Moyen Age ; ils étaient souvent associés dans les mêmes confréries. Et dans toutes les églises de la chrétienté on récitait la prière : "A peste, fame et bello, libera nos, Domine".

### > Etude iconographique

Les deux statues représentent le saint affrontant son premier supplice.

Sébastien est un beau jeune homme nu, un périzonium sur les hanches comme le Christ en croix. Il est attaché à un tronc d'arbre ; son buste, ses bras et ses jambes présentent les trous de flèches disparues (elles étaient vraisemblablement en métal).

Le *saint Sébastien* des Carmes est statique : le corps très droit, la tête levée, la jambe gauche légèrement avancée, il fait face à ses bourreaux ; le périzonium a été "bûché"<sup>5</sup>. La chevelure bouclée porte des traces de polychromie. Le visage a une expression sévère. L'autre saint Sébastien est plus dynamique : le corps est légèrement penché à gauche, le bras droit est attaché plus haut que l'autre, les jambes sont croisées. Une abondante chevelure bouclée portant des traces de dorure encadre un visage juvénile, très idéalisé.

Ces deux statues isolées renouent avec la tradition antique de la sculpture en ronde-bosse et du nu masculin. Elles révèlent de la part des sculpteurs inconnus, le sens de l'observation directe du corps humain et annoncent l'art de la Renaissance.

Cette iconographie de saint Sébastien, beau jeune homme criblé de flèches, apparue au XIII<sup>e</sup> siècle, s'impose aux XIV<sup>e</sup> et surtout XV<sup>e</sup> siècles non seulement dans la sculpture mais aussi dans la peinture (Rogier Van Der Weyden, *polyptyque du Jugement dernier*, 1445-1450, Hospices de Beaune ; Mantegna, *Saint Sébastien*, 1480 ou 1481, Paris, musée du Louvre).

<sup>5</sup> Martelé

> **Saint Michel terrassant le démon**



Anonyme, *Saint Michel terrassant le démon*,  
Pierre avec traces de polychromie et de  
dorure.  
Fin du XV<sup>e</sup> ou début du XVI<sup>e</sup> siècle,  
132,5 x 78 x 24 cm  
Eglise de Saint-Jean de Jérusalem, Toulouse.

> **Etude iconographique**

Cette image de saint chevalier peut être considérée comme une ronde-bosse bien que le dos plat indique qu'elle était adossée.

Le saint est représenté comme un beau jeune homme au visage fin sous une couronne de cheveux bouclés ; la rigidité de l'armure "écrevisse" dont il est vêtu est atténuée par l'ample manteau aux plis lourds ; il terrasse de sa lance (disparue) un horrible démon qui se contorsionne, laissant échapper l'âme dont il s'était emparé et qui, sous la forme d'un petit personnage nu, s'accroche au bras de son sauveur.

Le sculpteur inconnu allie l'esprit gothique (souci du pittoresque : détails de l'armure aux attaches de cuir, étaux solerets arrondis, oreilles d'âne, visage de gorgone et toison du monstre) et une aisance dans le mouvement de rotation, dans la disposition des volumes qui annonce la Renaissance.

Mais s'agit-il de saint Michel ?

Michel, Mi-ka El ("Qui est comme Dieu ?" en Hébreu) est le plus célèbre des archanges, "l'archistratège", chef des milices célestes qui luttent victorieusement contre les démons.

"Et il y eut guerre dans le ciel. Michel et ses anges combattirent contre le dragon ... Le grand dragon, appelé Satan, fut précipité sur la Terre et ses anges furent précipités avec lui."

Saint Jean, *l'Apocalypse*, 12, 7



Mais si l'iconographie médiévale a souvent représenté saint Michel en chevalier, armé d'une lance ou d'une épée, elle l'a toujours doté d'ailes. Or, cette statue n'en comporte pas. S'agit-il alors de saint Georges, autre saint chevalier combattant un dragon terrestre ? En 1513, les bayles de l'église Saint-Georges de Toulouse commandèrent l'image de leur patron au sculpteur Jean Dubois. Cette œuvre de transition entre gothique et Renaissance pourrait lui être attribuée...

Pendant, malgré l'absence d'ailes il semble bien que ce chevalier soit saint Michel et non saint Georges, en raison de la présence de l'âme du défunt. Une des fonctions de saint Michel est d'être psychopompe, convoyeur des âmes, et aussi peseur d'âmes au Jugement Dernier.<sup>6</sup>

Cette statue originale unit donc les deux fonctions essentielles de saint Michel, la lutte contre le démon et la protection de l'âme du défunt.

Le culte de saint Michel, originaire d'Orient, s'était développé en Occident au début du Moyen-Age. L'abbaye bénédictine du Mont Saint-Michel en Normandie devint un grand centre de pèlerinage. Pendant la guerre de Cent Ans, le Mont résista à plusieurs tentatives de mainmise anglaise ; les Valois placèrent leur royaume sous la protection de "Monseigneur saint Michel". Parmi les voix qui appellent Jeanne d'Arc à sauver le Royaume, il y a celle de l'Archange ; Charles VII le fait figurer sur son étendard, Louis XI fait de même et il fonde en 1469 L'ordre de Saint Michel. L'archange devient donc au XV<sup>e</sup> siècle un "saint national", face à saint Georges protecteur du royaume ennemi, l'Angleterre.

Crédits photographiques : © Toulouse, musée des Augustins – Clichés : STC – Mairie de Toulouse ; Daniel Martin (*Nostre-Dame de Grasse*).

Dessin : Didier Michineau.

<sup>6</sup> Son culte a succédé aux cultes du dieu égyptien Anubis, peseur d'âmes et d'Hermès-Mercure, dieu psychopompe. Saint Michel peseur d'âmes face au démon est représenté sur les tympans du Jugement Dernier à l'époque romane (Sainte Foy de Conques ...) et à l'époque gothique (cathédrale de Bourges).