

Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens

In: Revue de l'Art, 1990, n°87. pp. 29-41.

Citer ce document / Cite this document :

Baron Françoise. Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens. In: Revue de l'Art, 1990, n°87. pp. 29-41.

doi : 10.3406/rvart.1990.347818

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1990_num_87_1_347818

Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens

Les chanoines d'Amiens mirent quelque temps à rallier le clan des « brise-jubés ». Et Jean-Baptiste Pagès, l'érudit marchand mercier et historien de la cité¹, en tire satisfaction. Il connaît l'ardent plaidoyer écrit, en 1665, par l'abbé Jean-Baptiste Thiers². Il approuve la sévérité du jugement porté à l'encontre de ceux que cet auteur nommait aussi les « ambonoclastes ». Et, dans sa description de la cathédrale, datée de 1709, il prend soin de préciser : « Nos Messieurs n'ont point à craindre d'encourir de tels reproches. Car le jubé de leur auguste temple subsiste toujours dans le mesme estat auquel il a été construit »³.

A cette date, il n'y a déjà plus de jubés à Strasbourg et à Paris. A Amiens même, les églises des Jacobins et des Cordeliers, Saint-Jean, Saint-Martin-au-Bourg, Saint-Michel et Saint-Nicolas ont perdu leur clôture. A Saint-Leu, on s'est contenté de déplacer l'ensemble, pour le transférer au-dessus du portail⁴.

Dans la cathédrale, le jubé, qui avait été érigé à la fin du XIII^e siècle, continue de remplir son rôle liturgique. On y fait les lectures de matines, aux grandes fêtes; on y chante épîtres et évangiles, les dimanches et fêtes doubles; on y donne l'absolution au peuple, le jeudi saint; on y fait, enfin, la montre du chef de saint Jean-Baptiste, l'insigne relique appartenant à la cathédrale⁵. Attestée en ce lieu dès 1291, à l'occasion de la célébration du synode⁶, cette ostension s'y pratique lors de l'octave des fêtes de la nativité et de la décollation du saint, depuis la destruction, en 1714, de la tribune de bois montée sur roulettes, le « beartem » des Picards, qui avait été utilisé jusqu'à cette date⁷. Sans doute, aussi, y prêché-t-on⁸.

Portique d'accès au chœur, où siège le Chapitre, le jubé constitue le point fort des cérémonies. C'est devant sa porte que Charles VI épousa Isabeau de Bavière, le 17 juillet 1385. Lors des *Te Deum*, il sert de tribune aux choristes, auxquels répondent l'orgue et les

instrumentistes. En 1697, après la paix de Ryswick, la partie instrumentale fut tenue par les tambours des gardes Suisses, installés dans le triforium⁹. En 1712, puis en 1715, lors des services funèbres du Dauphin et de la Dauphine, ou de Louis XIV, on y plaça des lés de tissus noir ornés d'écus armoriés¹⁰.

On se garde donc de négliger l'entretien et l'embellissement d'un tel monument. Pour éviter qu'on y entre trop facilement, les chanoines y avaient fait placer, en 1627, deux portes. En 1612-1613, il est remis en polychromie, par les soins de deux peintres doreurs, Pierre Marconniers et Pierre de Paris, grâce aux dons faits par les exécuteurs testamentaires de Claude Gellée, en son vivant greffier du Chapitre, et par les héritiers de maître Adrien de Vérité, chanoine de la cathédrale, qui avait été représenté en peinture, aux deux côtés du jubé¹¹. Le Chapitre ajoutera, pour sa part, une somme de vingt livres, à l'achèvement du travail, le 12 avril 1613¹². En 1707, encore, maître Nicolas Choquet, marchand et bourgeois de la ville, fait redorer l'ensemble, à ses frais¹³.

Il ne manquait, cependant, point d'ambonoclastes parmi les chanoines, encouragés par l'abbé Laugier, qui fait souvent référence à Amiens dans ses ouvrages¹⁴, et confortés, peut-être, si l'on en croit l'abbé Thiers, par les architectes « qui manquent plutôt d'emploi que d'appétit »¹⁵. Aux arguments accoutumés : encombrement de l'édifice, perspectives bouchées, cérémonies dissimulées, « petit goût » du décor, s'ajoutaient, ici, l'inconvénient et le regret d'avoir consenti aux fidèles, en certaines circonstances, un accès au chœur qu'on s'empressa de leur refuser, dès lors qu'il ne fut plus masqué¹⁶. L'incendie, qui éclata dans cette partie de l'édifice, le 21 janvier 1742, put également, en nécessitant des travaux, inciter aux transformations. La personnalité, la fortune et l'action du chanoine Cornet de Coupel et de Mgr Louis d'Orléans de La Motte, élevé au

trône épiscopal en 1734, firent le reste.

L'opération d'assainissement commença par la nef, où, en 1723, on ôta ce qui restait du décor accumulé des Puy. A partir de 1751, on s'attaqua à la partie orientale de la clôture du chœur, où les monuments funéraires, y compris celui du cardinal La Grange, furent supprimés et remplacés par des grilles. Les stalles et la partie droite du chœur, avec les histoires de saint Jean-Baptiste et de saint Firmin, furent épargnées. Mais, le 5 juillet 1755, commençait la démolition du jubé, qui entraînera la dépose de quelques stalles¹⁷.

On suit aisément les travaux de rénovation entrepris aussitôt. Dès 1755, guidé, sans doute, par l'architecte Christophle, le sculpteur Jean-Baptiste Dupuis dresse, de chaque côté d'une grille d'accès au chœur, deux autels de marbre, à colonnes torsées, avec de grandes statues, autels dédiés à Notre-Dame de Pitié et à saint Charles Borromée. A l'arrière, furent établis deux ambons, pour chanter l'épître et l'évangile. L'effet désastreux de cet encombrant décor entraîna, très vite, sa suppression, et le transfert des autels dans les bas-côtés du chœur, où ils sont encore. En 1761-1762, on lui substitua deux massifs de maçonnerie, ornés d'arcatures dans le goût gothique, et une grille exécutée par Jean Veyren, dit Vivarais, sur un modèle de Slodtz. Telle est l'ordonnance qui subsiste, puisque le projet d'un simulacre de jubé, proposé, en 1844, par les chanoines Jourdain et Dusevel, n'a pas abouti¹⁸.

Mais nous ignorons, par contre, tout, ou presque, des modalités de la destruction de 1755. Car les registres des délibérations capitulaires ou des comptes du Chapitre font malheureusement défaut pour cette année cruciale¹⁹. Les seules données relatives à l'opération concernent, en 1756-1757, la réfection des piliers endommagés par l'ancrage du jubé disparu, le pavage du chœur qui sera, ensuite, entièrement refait, de 1766 à 1768, et la vente, à Paris, des colonnes de cuivre du sanctuaire, jadis surmontées de figures d'anges de même métal²⁰.

Qu'était-il advenu des restes de la clôture ? Procéda-t-on à un enfouissement sous le dallage du chœur, comme ceci a parfois été avancé sans preuve²¹ ? Certains débris avaient-ils été joints aux décombres de travaux de maçonnerie, entassés « dans les galeries hautes de l'église, en grande quantité », qui furent, en 1777, rassemblés, descendus et « voiturés hors la ville, en trente voiture »²² ? On ne sait.

Le seul indice susceptible de laisser entrevoir des mesures conservatoires est un texte de 1833, dans lequel Gilbert, évoquant la chapelle des Macchabées, précise qu'on y avait « mis en dépôt les débris des tourelles des stalles du chœur..., supprimées en 1761 »²³. Sur des vestiges éventuels du jubé, rien. Et l'opinion courante fut, désormais, celle qu'exprime catégoriquement Goze, en 1847 : « on mit tant d'acharnement dans l'œuvre de destruction qu'au lieu de les transférer dans des lieux plus convenables, on ne réserva aucun de ces débris »²⁴.

Quelques documents écrits ou figurés assurent, néanmoins, dans nos mémoires, la survie du monument perdu. Un plan, d'abord, dressé

Illustration non autorisée à la diffusion

1. *Détail du plan de la cathédrale d'Amiens, dressé en 1737, Amiens, Musée de Picardie.*

Illustration non autorisée à la diffusion

2. *Jubé de la cathédrale d'Amiens, en 1737, détail d'un dessin de l'architecte Saint-Marc, Amiens, Musée de Picardie.*

Illustration non autorisée à la diffusion

3. Jubé de la cathédrale d'Amiens, lithographie de Laroche.

Illustration non autorisée à la diffusion

4. Jubé de la cathédrale d'Amiens, aquarelle de Duthoit, Amiens, Musée de Picardie.

en 1737 par l'architecte Saint-Marc et précisant l'implantation du jubé²⁵ (fig. 1). Un dessin, ensuite, œuvre du même Saint-Marc, à la même date, et qui constitue la seule illustration antérieure à la destruction (fig. 2), et le modèle suivi, avec plus ou moins de fantaisie, au XIX^e siècle, pour la lithographie de Laroche²⁶ (fig. 3), ou l'aquarelle de Duthoit²⁷ (fig. 4). Ce dessin fut possédé par Gilbert, passa en vente publique à Amiens, le 28 avril 1890²⁸, entra dans la collection Soyez, et est, à présent, conservé au musée de Picardie²⁹. Mais l'image a ses limites. Car il s'agit, en fait, d'une vue en coupe du transept, et le jubé y apparaît comme un simple élément de l'ensemble. Ceci explique l'imprécision relative de cette représentation sur laquelle, seuls, des traits informes rappellent l'existence du décor sculpté.

Les textes des premiers historiens ou visiteurs de la cathédrale³⁰ sont trop brefs ou éloignés de toute préoccupation descriptive pour être de quelque secours. Le jubé, souvent, n'y est même pas mentionné. Tout au plus peut-on supposer que l'admiration exprimée à la vue du sanctuaire par Martin Bucer, en 1549³¹, le concerne un peu.

La première description est celle de Pagès. C'est aussi la plus complète. Passionné de l'édifice dont il était un familier, nanti d'une bonne culture, l'homme mérite souvent d'être considéré comme crédible. On peut s'en remettre, également, à la description, sensiblement contemporaine, de François Machart³², et tenir compte, encore, de celle de l'anonyme de 1787, qui a peut-être connu le jubé avant sa destruction.

Plus personne, ensuite, n'aura vu ce monument. Le texte de Jean Baron, né en 1761, mérite pourtant l'attention, car son auteur a pu avoir accès à des sources à présent perdues. Et il faut, enfin, reconnaître la dette dont nous sommes

redevables à Georges Durand. Etayée par une solide connaissance des archives, son étude du jubé, insérée dans sa magistrale monographie de la cathédrale, demeure un constant ouvrage de référence.

Précédé par un emmarchement de quatre marches de pierre noire, établi au devant des deux piles orientales de la croisée du transept, auxquelles il s'attachait, le jubé d'Amiens, long d'environ quinze mètres, pour une hauteur de plus de cinq mètres cinquante, à l'appui de la balustrade, se présentait, en partie basse, comme une galerie profonde de deux à trois mètres, couverte de voûtes d'ogives peintes et dorées³³. Cette galerie était fermée, du côté du chœur, par un mur plein, percé d'une porte métallique à deux battants, ajourée et timbrée des armes du Chapitre³⁴. De part et d'autre de cet accès, deux autels étaient adossés à ce mur. Le premier, au nord, dédié à saint Jacques, portait le nom d'autel du Menton de saint Jacques, à cause de la relique qui y était exposée en certaines occasions. L'autre fut désigné, à l'origine, du nom d'autel de l'Anneau de Notre-Dame, car au XIV^e siècle y figurait une image d'argent doré de la Vierge tenant un anneau. Plus tard, il recevra le vocable de saint Firmin.

En façade sur la nef, et sur les côtés en retour, dix colonnes de marbre noir « de style gothique », dit Pagès, ce qui doit faire référence à leurs bases et chapiteaux, supportaient une série d'arcs brisés — sept en façade et deux en retour —, dont les extradors paraissent, d'après le dessin de Saint-Marc, avoir été décorés de feuillages. L'arcade centrale était plus large, suivant un parti couramment adopté. Il est possible, mais non certain, qu'elle ait reçu une ornementation plus riche³⁵. L'intérêt majeur de cette partie du décor me paraît être l'association du marbre à la pierre qui avait été utilisée pour tout le reste du monument.

On est en droit d'hésiter sur l'iconographie de cette partie du jubé. Car les données transmises par les témoins visuels ne sont pas cohérentes. Pagès, qui décrit les écoinçons, séparés par de petits pinacles, visibles au dessus de l'arcature, y voit : « des statues de prophètes et de sibylles sculptées en demi-bosse sur la pierre, accompagnées d'anges et de démons qui tiennent des rouleaux où sont marquées en lettre d'or les paroles des prophètes et des sibylles qui conviennent aux actions de la vie de Jésus-Christ, que l'on voit représentées à la face de ce jubé ». Et il ajoute que « du côté de cinq de ces sibylles, au lieu de figures d'anges, on y voit des figures de satyres ou plutôt de démons, dont quelques uns paroissent avec des corps partie d'hommes velus et partie de chèvres avec des pieds fourchus »³⁶. Quant à François Machart, après s'être intéressé à la galerie voûtée, il écrit : « au dessus de cette gallerie se voient plusieurs Vierges et anges qui marquent le jugement dernier et au dessus du portail du chœur par devant se voit Jesus Christ en son trosne »³⁷.

La vision de cette partie basse serait incomplète sans une dernière référence à Pagès qui décrit, au dessus de la porte, du côté du chœur, « une belle statue de pierre dorée haute d'environ 4 pieds, représentant la divine Marie tenant son cher fils Jésus sur ses genoux...accompagnée d'un

côté de celle de saint Jean Baptiste et de l'autre, de celle de saint Jean l'Évangéliste ».

Tout ceci, qui manquait de clarté aux yeux de Georges Durand, devient parfaitement compréhensible si l'on ne perd pas de vue la complexité d'un décor historié qui se développait sur des plans ou niveaux successifs : le revers du mur oriental, côté chœur; la face occidentale de ce même mur, au fond de la galerie voûtée; et, enfin, la façade tournée vers la nef, avec ses trois niveaux étagés.

Au premier de ces plans, dans le chœur où, certainement, pénétra Pagès, trois statues se dressaient donc au dessus de la porte d'entrée. La date du jubé, les termes employés par le descripteur, et la vraisemblance du choix d'une telle représentation pour présider à la prière des chanoines, laissent supposer qu'entre les deux saints Jean se voyait une image de la Vierge à l'Enfant, assise, plutôt que celle d'une Vierge de Pitié.

Le décor du fond de la galerie nous arrêtera peu. Il en existait un, sans doute, visible sur le dessin de Saint-Marc, qui laisse entrevoir, entre les fines colonnettes supportant les retombées des voûtes, un certain nombre de silhouettes. Mais les textes descriptifs sont muets sur ce point. Tout au plus sait-on qu'il y avait, près de l'autel de l'Anneau de Notre-Dame, une statue de la Vierge, dite Notre-Dame des bons Barons, et que de nombreux reliquaires, joyaux et volumes se trouvaient sur l'autel du menton de saint Jacques, souvent appelé *la Trésorerie*.

Aux écoinçons de la façade figuraient donc des prophètes et des sibylles, des anges et des êtres velus, diables ou monstres, associés parfois aux sibylles. Pagès et François Machart s'accordent là dessus.

Mais le second, qui, en bonne logique, lie ces représentations au Jugement dernier, a vu, encore : « Jesus Christ en son trosne », ce qui a échappé à Pagès. Et il le situe « au dessus du portail du chœur par devant ». Le dessin de Saint-Marc autorise une définition quasi certaine de cet emplacement, ménagé au-dessus de l'arcade centrale où les niches sont plus nombreuses et plus étroites que sur le reste du parapet. Dans ces cinq niches, on avait pu placer le Christ juge et les protagonistes du Jugement : la Vierge, saint Jean et, sans doute, des anges.

La présence des sibylles, cinq au moins, si l'on en croit Pagès, ne va pas de soi. Et Georges Durand pensait devoir, sur ce point, récuser le témoignage du descripteur. Il proposait, quant à lui, la série des grands et des petits prophètes, dont le nombre, seize, s'accorde pourtant mal avec le cadre architectural — sauf à considérer que les deux écoinçons de l'arcade médiane échappaient à ce thème —, et dont les visages, le plus souvent barbus, ne pouvaient vraiment prêter à confusion avec ceux des sibylles, aux yeux de l'érudit amiénois, observateur attentif, qui a vu, et sans doute lu, les textes inscrits en lettres dorées sur les phylactères, et à ceux de Machart, qui suggère des « Vierges ».

Durand justifiait son interprétation et son refus par le peu d'intérêt que les artistes manifestèrent longtemps pour ce thème, l'engouement survenant seulement à la fin du XV^e siècle, après la parution, en 1481, de la *Discordantiae non-*

nullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum de Filippo Barbieri. Le nombre des prophétesses païennes est alors porté à douze, leur âge, leur costume, leurs attributs se fixent, leurs représentations se multiplient. Et ceci alors qu'au XIII^e siècle, deux seulement des dix sibylles connues de Vincent de Beauvais avaient pu, pensait-on, inspirer les artistes : la tragique annonciatrice du Jugement dernier, l'Erythrée que chante le *Dies Irae* du franciscain Thomas de Celano, « teste David cum Sibylla », et la Tiburtine, qui annonça à l'empereur Auguste la maternité de la Vierge, ce qui légitima la construction de l'Ara Coeli³⁸.

Douter de la présence des sibylles au jubé d'Amiens pouvait se concevoir au début de ce siècle. Dans l'état actuel de nos connaissances, ce point de vue est caduc, car il néglige les développements de l'art ultramontain et ne tient pas compte de la place précocement accordée à ces figures prophétiques dans l'Italie méridionale et en Toscane.

Dès le deuxième tiers du XIII^e siècle, une sibylle fait écho à un prophète, Daniel assurément, sur les chaires de Ravello et de Sessa Arunca, en Campanie³⁹. Entre 1265 et 1268, Nicola Pisano en sculpte trois sur la chaire de la cathédrale de Sienne, à laquelle collabora son fils, Giovanni, dont l'esprit semble avoir été fasciné par ce thème⁴⁰. En sus des quelques figures monumentales de sibylles, réelles ou présumées, exécutées pour la façade de la cathédrale de Sienne, achevée en 1284, ou les pinacles du baptistère de Pise (1297-1298), ce sculpteur et son atelier en placeront six sur la chaire de Saint-André de Pistoia (1297-1301) et dix sur celle de la cathédrale de Pise, commandée en 1302, dont cinq seulement ont survécu.

Outre leur prolifération, le cadre même de l'apparition de ces sibylles, et la raison symbolique de leur présence importent à notre argumentation. Car ces grandes voix de l'antiquité païenne, tout comme les prophètes qui leur sont associés, apparaissent, pour y témoigner de la parole, sur des monuments précisément destinés à l'annonce et à la prédication de la Parole. Et cette fonction est celle du jubé, tout autant que de la chaire.

On peut s'interroger, bien entendu, sur les modalités de la transmission du thème et de son utilisation, de Toscane en Picardie.

Il n'est pas invraisemblable d'octroyer à Giovanni Pisano lui-même une part de responsabilité directe en ce domaine, si l'on souscrit à l'hypothèse, formulée par Keller et reprise par Michael Ayrton, d'un voyage en France accompli entre 1268 et 1279 et même, d'un éventuel passage à Amiens dont la sculpture paraît avoir joué un rôle dans la formation du style de l'artiste. A cette époque, la chaire de Sienne vient d'être achevée et les sibylles figurent déjà, sans doute, parmi les préoccupations de Giovanni, qui méritera, sur ce point, d'être considéré comme un précurseur de l'iconographie de la Renaissance.

Quels qu'aient pu être, toutefois, ses points de vue personnels, et les hasards de sa destinée, Giovanni Pisano ne fut pas un esprit isolé. Il faut donc prendre en compte, également, le courant dogmatique et spirituel, politique et social qui traverse son époque et peut être tenu pour source de son inspiration. Il s'agit du courant issu des

doctrines de Joachim de Fiore, largement répandues dans les cinquante années qui suivirent la mort de ce dernier, survenue en 1202. Peu importent ici les jugements si divers portés sur elles, ou les avatars et condamnations éventuelles de ces doctrines, reprises, amplifiées, déformées par les disciples Joachimites, par les Spirituels franciscains, opposés aux Conventuels, ou encore, par les Fraticelles hérétiques. Ceci appartient à l'histoire troublée de l'ordre de saint François, après la mort de son fondateur, à celle, aussi, des déchirements de la société, des troubles politiques et des difficultés religieuses de ce temps. Ce qui, par contre, est essentiel, c'est l'impression produite chez les frères Mineurs par les idées de l'ermite calabrais, et l'intérêt pour les sibylles tout naturellement suscité par le prophétisme de l'abbé de Flore. On doit, au reste, à ce dernier une *Expositio prophetia ignota Romae reperta*, qui est un commentaire sur une courte prophétie sibylline⁴¹. Et après lui circulèrent des écrits apocryphes, tel l'*Exposito Sibylla et Merlino* qui lui fut faussement attribué. L'importance et la valeur accordées à la prédication, donc à la chaire, en ce siècle de brûlantes controverses, et la place tenue, en ce domaine, par les ordres mendiants, sont encore des aspects non négligeables.

Un tel courant de pensée, auquel Giovanni Pisano donnera, en Italie, la force de l'image, a fort bien pu, en circulant dans le milieu franciscain, créer aussi, en France, et plus particulièrement à Amiens, des conditions favorables à l'éclosion du thème des sibylles. Les Franciscains se sont installés à Amiens en 1244 et leur message y eut un impact certain, si l'on en juge, entre autre, par l'illustration des *Heures de Yolande de Soissons*, œuvre d'un atelier amiénois, vers 1280-1285, dont une page a pu être mise en relation, précisément, avec la chaire de Nicola Pisano à Sienne, en raison d'une visualisation parallèle de certains éléments de l'iconographie franciscaine⁴².

Dans un tel contexte, la présence de sibylles au jubé d'Amiens apparaît, non seulement plausible, mais encore, avec les témoignages de Pagès et de Machart, presque assurée. Cette iconographie rare et précoce fait du monument picard un incomparable miroir des idées contemporaines et, sans doute, une source d'inspiration durable, car les sibylles seront, plus tard, « peintes et sculptées dans plusieurs églises de cette ville et dans son cimetière public »⁴³.

La partie supérieure du jubé était occupée par une tribune, dont le plan dressé en 1727 précise les accès : deux escaliers droits, ménagés de part et d'autre de la porte du chœur, entre le dossier des stalles et le mur du fond de la galerie inférieure. La façade et les retours de cette tribune sur laquelle se dressait un aigle lutrin de cuivre, étaient bordés d'un appui, souligné par un cordon de feuillage, et ornés de douze chandeliers de cuivre doré, placés là au XV^e siècle. Aux deux angles se dressaient « deux colonnes de pierres dorées, torses en lignes spirales, faites en façon de pyramides »⁴⁴.

Le dessin de Saint-Marc, qui constitue le document le plus fiable en l'occurrence, montre bien le parti adopté pour la structure du parapet,

constitué d'une succession de niches, séparées par des colonnettes supportant une série d'arcatures. Ce cloisonnement va tout à fait dans le sens de l'évolution stylistique des alentours de 1300. Chacune des six arcades latérales était ainsi surmontée de deux niches d'une largeur sensiblement au dessous du mètre, pour une hauteur quelque peu supérieure à cette mesure. Par une rupture voulue du rythme architectural, ainsi accordé à l'introduction d'un thème profondément lié, mais néanmoins étranger au récit de la Passion, au-dessus de l'arcade centrale étaient ménagés cinq niches de moins de cinquante centimètres, consacrées aux images du Jugement dernier. Cette rupture de rythme était soulignée, peut-être, par une très légère saillie. Mais elle se trouvait, par contre, compensée par le jeu régulier des arcatures animant la partie supérieure de la composition. C'était d'une suprême habileté. Il avait suffi, pour créer ce jeu, de dessiner deux arcs, et non pas un, au-dessus de chacune des grandes niches latérales. Sans doute cette arcature était-elle assez dégagée du fond pour laisser place à de petites voûtes, comme on en trouve au côté sud de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (fig. 5).

Illustration non autorisée à la diffusion

5. L'apparition du Christ à la Madeleine, détail du tour du chœur, côté sud, Paris, cathédrale.

C'est à ce relevé qu'il faut, me semble-t-il, accorder notre confiance, malgré les indications, en apparence contradictoires, fournies par les textes. Pagès parle de « trente niches »⁴⁵, et l'inventaire du Trésor, dressé en 1419, enregistre quatre courtines destinées « ad cooperiendum in XL ymagines pulpiti et crucifigi »⁴⁶.

Par contre, le dessin est trop sommaire pour donner la moindre idée de l'iconographie. Mais Pagès supplée heureusement à cette lacune, en précisant qu'étaient représentées, là, les scènes de la Passion, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Descente aux Limbes, en figures d'environ trois pieds de haut. Je rappellerai que ce récit était interrompu, en sa partie médiane par l'évocation

du Jugement dernier, ce qui n'avait rien d'incohérent, car cela constituait, avec le calvaire qui dominait le jubé, un exposé complet du mystère de la Rédemption.

Pagès n'entre guère dans le détail des sujets. Toutefois, et ceci prouve son intelligente curiosité, il s'arrête à trois groupes susceptibles, à ses yeux, et à juste titre, de présenter un intérêt particulier.

D'abord, l'Entrée à Jérusalem, placée, sans nul doute, sur la partie en retour, du côté septentrional. Cet épisode était frappant pour un Amiénois, car, écrit Pagès, on en « renouvelle tous les ans la mémoire dans cette ville, lorsque Messieurs de la cathédrale, après la prédication du Dimanche des Rameaux, s'estant partagés en deux bandes, une partie va par un chemin différent en procession jusques à la croix placée devant l'église des Jacobins, ou estant rencontrée par l'autre partie de la procession, après avoir chanté alternativement quelques antiennes, hymnes et prières, ils viennent ensemble par la grand rue Saint-Denis, au bout de laquelle s'estant arrêtés, une partie des chantres estant montée sur une tour, reste d'une ancienne porte de la ville, nommée porte de Larquet, aujourd'hui démolie, y chantent en musique une strophe de la quatrième hymne *gloria laus*, pendant que l'autre partie des chantres restée dans la rue répond et chante en musique une autre strophe... Cette tour est appelée vulgairement : tour de Jérusalem »⁴⁷. L'image se faisait ainsi l'écho d'une tradition liturgique sans doute très ancienne et longtemps restée vivante à Amiens⁴⁸.

Pagès fait allusion, encore, aux trois saintes femmes de la montée au calvaire, dont la représentation, au jubé, témoigne de l'ampleur donnée au récit sculpté de la Passion. Mais, ajoute-t-il, « parce qu'elles sont carrées, on ne peut pas, aussi par cette raison, marquer si l'une de ces femmes portoit dans les mains ce mouchoir que quelques-uns disent avoir esté présenté par sainte Véronique pour en essuyer le visage tout sanglant de notre Sauveur Jesus Christ ».

Cette incertitude, née, probablement, d'une présentation en perspective, sur un bloc presque quadrangulaire, est infiniment regrettable. La présence assurée de sainte Véronique, portant le voile avec l'empreinte de la Sainte Face, témoignerait, une fois de plus, de la précocité et de la force de l'élan novateur, en matière d'iconographie, qui semblent s'être manifestées au jubé d'Amiens. Car la dévotion à la Sainte Face, instituée au début du XIII^e siècle à Rome, où était conservée la relique, se répandit en France vers le milieu de ce siècle, après l'arrivée de quelques-unes de ces précieuses images : le Mandylion d'Edesse, acquis par saint Louis en 1241 et placé à la Sainte-Chapelle, et surtout la Sainte Face de Laon, envoyée de Rome au monastère de Montreuil-les-Dames, près de Laon, en 1249, mais offerte à la vénération de fidèles en 1262 seulement⁴⁹. Les nombreux miracles accomplis lorsque la relique fut alors envoyée à l'abbaye des Dunes, pour le bref temps des cérémonies de consécration de l'église, assurèrent à ce culte un rayonnement intense, dont les *Heures de Yolande de Soissons*, encore, apportent la preuve. Car on y voit une très précoce représentation de la Sainte Face⁵⁰.

La relique fut associée, aux alentours de 1300, sans doute, à la légende de sainte Véronique et du rôle joué par elle sur le chemin du Golgotha. Si cet acte de miséricorde, et le miracle qu'il engendra, avaient réellement été évoqués au jubé d'Amiens, nous aurions là un des premiers exemples d'un type iconographique devenu courant au XIV^e siècle seulement.

Pagès s'arrête, enfin, à la figuration de la Descente aux limbes, par quoi s'achève, sur la face latérale sud, le récit de la Passion, pour noter, très judicieusement, l'interversion des scènes, cette dernière survenant après l'évocation de « Jésus Christ ressuscité » et non avant, sui-

vant l'ordre même du Credo. Et il donne sa propre interprétation de cette particularité : « Il est à préjuger que le sculpteur n'a pas voulu exposer à la vue de ceux qui regardent la façade du jubé, les figures hideuses des démons qu'il a représentés dans les lymbes, sur un des retours du jubé, vers lequel il semble que les yeux ne s'arrêtent pas aussi ordinairement que sur la façade ».

L'explication est sommaire..., et elle n'est pas plausible, dans la mesure où elle apporte une solution purement amiénoise à un problème d'ordre bien plus général.

Car cette inversion est d'un usage courant au

Illustration non autorisée à la diffusion

6. Tympan du portail de la Calende, Rouen, cathédrale.

XIII^e siècle, l'épisode des Limbes se situant presque toujours après l'une ou plusieurs des représentations liées au cycle de la Résurrection : Christ surgissant du tombeau, visite des saintes femmes, ou apparition à la Madeleine. Tel fut le schéma des jubés de Notre-Dame de Paris et de Saint-Etienne de Bourges, tel est celui du portail de la Calende, à Rouen (fig. 6), celui de la cathédrale de Strasbourg, ou encore celui de maints diptyques d'ivoire⁵¹.

L'anomalie, car c'en est une sur le plan du dogme, a suscité peu de commentaires, dans la mesure où, généralement, le thème de la Descente aux limbes a été considéré en soi, isolé de tout contexte iconographique. Et l'on s'est contenté, le plus souvent, de faire appel aux nécessités scéniques du théâtre et à la difficulté d'y montrer l'âme du Christ, qui, seule, visita les enfers⁵². L'argument est peu valable pour le XIII^e siècle, compte tenu de la date plus tardive des grandes Passions médiévales qui, au reste, suivent rigoureusement, sur ce point, le symbole des apôtres, avec l'aide, sans doute, de la fiction déjà contenue dans l'*Évangile de Nicodème*, où l'âme du Sauveur est présumée visiter l'Hadès « en semblance d'ome »⁵³.

Comment, dès lors, expliquer le choix d'un tel ordre ? Peut-être par une influence de la pensée byzantine qui faisait de cet événement une montée triomphante, l'*Anastasis*, équivalence iconographique de la Résurrection elle-même. Dans cette optique, « La scène de la descente aux Enfers n'a pas suivi (dans le temps) la Résurrection du Christ, elle est l'acte essentiel qui découlait de cette Résurrection, c'était la manifestation de celle-ci, et même sa manifestation directe »⁵⁴.

Ainsi conçu et clos, le récit de la Passion débouche sur une méditation chargée d'espérance en la résurrection de tous les humains dont la signification dut être bien perçue par ceux qui inspirèrent une telle séquence iconographique.

Certains textes, largement répandus au XIII^e siècle, ont pu constituer une source plus directe. L'*Évangile de Nicodème* est primordial, puisque, très connu, il inspira les prédicateurs et les dramaturges, et se trouva reflété dans les hymnes festifs de Pâques⁵⁵. Or, ce texte est, en fait, constitué de deux éléments juxtaposés, le *Descensus ad inferos* étant venu se greffer, très tôt, sur les *Acta Pilati*, ce qui situe la scène des limbes au terme du récit, comme suprême preuve de la Résurrection. La *Passion des Jongleurs*, dont le texte remonte à la fin du XII^e siècle, a pu également jouer un rôle, dans la mesure où la juxtaposition probable de plusieurs narrations et l'influence de l'*Évangile de Nicodème*, ont contribué aux imprécisions d'un exposé parfois contradictoire, mais qui, une fois au moins, après avoir évoqué les anges devant la pierre du tombeau devant les gardes endormis, rapporte :

« de la ou il est ce leva
de grant clarte s'enlumina
en enfer ala maintenant »⁵⁶.

Le couronnement du jubé était composé de deux éléments dressés au-dessus de la partie centrale de la balustrade.

Il y avait d'abord, au dire de Pagès, dans « un grand cadre de pierres dorées..., surmonté d'un très beau daiz ou couronnement de même



Illustration non autorisée à la diffusion

7. Figure de la Madeleine du « Noli me tangere », provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens, Amiens, Musée de Picardie.

matière, délicatement travaillé », une statue de la Vierge, sur laquelle les témoignages sont quelque peu discordants. Pagès la dit plus haute que le naturel et taillée dans la pierre. Le dessin lui donne raison, pour la dimension. François Machart l'a vue « de grandeur naturelle », la tête parée d'une couronne « remplie de pierres précieuses ». Et l'anonyme de 1784 la décrit « faite en carton couronnée de pierreries de peu de valeur a la vérité quoi que très brillantes »⁵⁷.

Mais on peut être assuré, néanmoins, que cette image, devant laquelle pendait, du haut de la voûte, une lampe d'argent qui brûlait nuit et jour, était celle de la Vierge « tenant son cher fils Jésus entre ses bras », et non, comme l'affirme Georges Durand, une Immaculée Conception⁵⁸. Suivant le texte de l'Apocalypse (12,1), elle était « entourée...des rayons du soleil, ayant la lune formée en croissant sous les pieds et une couronne de douze étoiles sur la teste »⁵⁹. L'apparition relati-

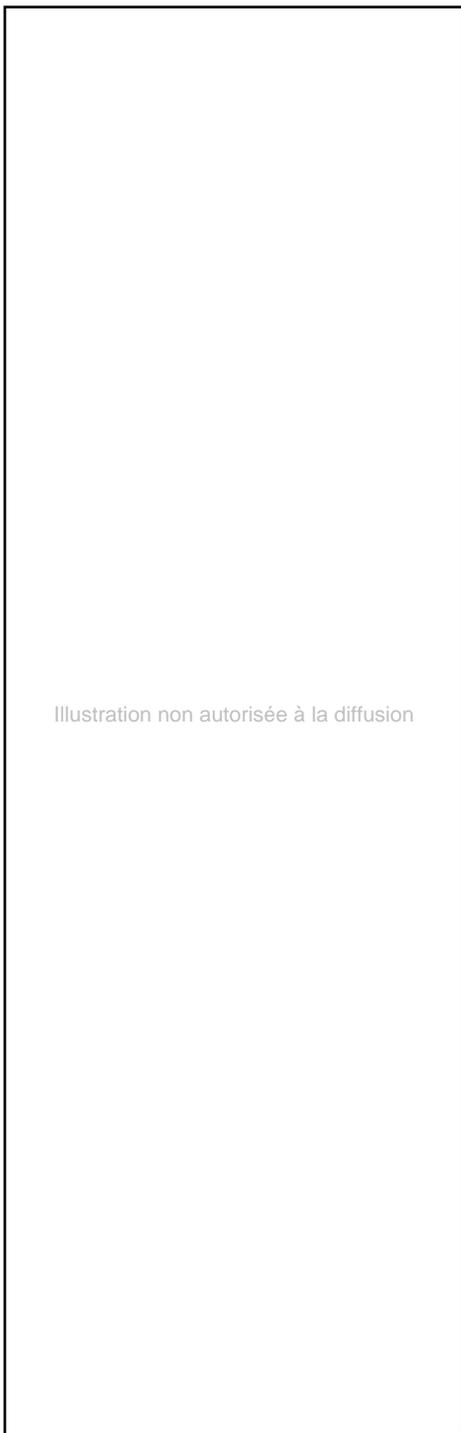


Illustration non autorisée à la diffusion

8. *Le bourreau de la Flagellation*, provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens, Amiens, Musée de Picardie.

vement tardive de ce type de Vierge d'Apocalypse, debout, et tenant l'Enfant, dont les premiers exemples, en sculpture, ne remontent guère au-delà du début du XV^e siècle, amène à penser qu'à Amiens, la statue avait été installée sur le jubé du XIII^e bien après l'érection de ce dernier, soit qu'elle ait pris la place d'une image antérieure, soit, plutôt, qu'elle ait constitué une adjonction, avec sa niche dont il est, bien entendu, malaisé de juger sur le dessin de Saint-

Marc, mais qui pourrait n'être pas antérieure au XVI^e siècle⁶⁰.

Dominant, enfin, le monument, se dressait, suivant l'usage constant, un grand crucifix, encadré des figures de la Vierge et de saint Jean, curieusement perchées sur d'assez hautes colonnes. Cette disposition résultait peut-être de l'éventuel remaniement survenu lors de l'installation de la Vierge et de sa niche. La croix, haute de vingt pieds, aux croisillons fleuronnés, si l'on

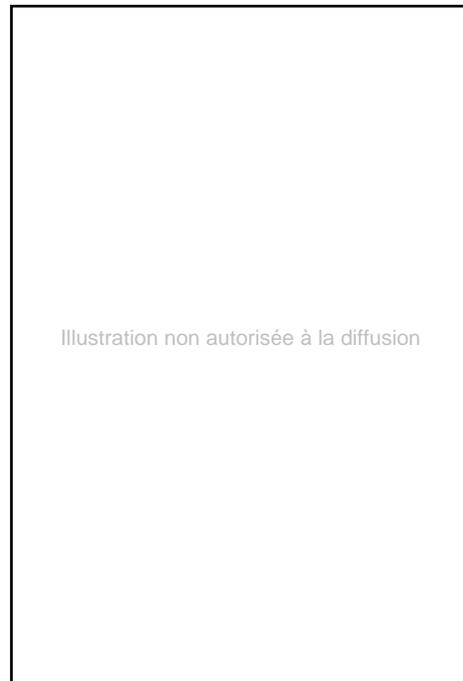


Illustration non autorisée à la diffusion

9. *Détail de la tête du bourreau de la Flagellation*, Amiens, Musée de Picardie.

en croit le dessin de 1727, était ornée « de glaces de diverses couleurs »⁶¹. Ce détail évoque, inmanquablement le décor d'incrustations de verroterie rencontré dès 1244 à la Sainte-Chapelle de Paris et dont l'usage se répandit dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Rien n'interdit donc de considérer le calvaire d'Amiens comme une œuvre de cette époque, et non, suivant Durand, comme un ouvrage tardif, probablement exécuté au XVIII^e siècle, pour remplacer un crucifix antérieur.

Au-delà de ces quelques points de détail, la chronologie tout entière du jubé d'Amiens nécessite une sérieuse mise au point. Car l'unanimité est loin d'être faite sur la date de l'érection du monument.

Presque tous les auteurs anciens, y compris Pagès, qui ont eu accès aux archives du Chapitre, à présent perdues, n'en font point état. Seul l'anonyme des manuscrits Machart l'affirme construit vers 1490⁶². Telle sera la date couramment reprise par les auteurs modernes. Edmond Soyez ira même, sans aucune raison, jusqu'à faire honneur du dessin de l'ouvrage à Pierre Tarisel, maître des travaux de la ville d'Amiens entre 1482 et 1510⁶³.

Cette erreur, si fâcheuse pour l'orientation de la recherche, persistera jusqu'à nos jours, malgré la démonstration très convaincante de Georges Durand. Fort d'un certain nombre de mentions

Illustration non autorisée à la diffusion

10. *La Flagellation*, détail du tympan du portail de la Calende, Rouen, cathédrale.

d'archives relatives au « *pulpitum chori* »⁶⁴, cité en 1352, 1394 et 1419; fort, encore, des allusions au jubé trouvées à plusieurs reprises dans le *Liber ordinarius* de 1291⁶⁵, Durand situait le jubé au début du XIV^e, et même, dans le dernier quart du XIII^e, faisant remonter sa construction aux années précédant immédiatement le texte de 1291. La cathédrale est alors pratiquement achevée, exception faite des tours; le vitrail de Bernard d'Abbeville a été posé en 1269; le labyrinthe est en place depuis 1288, Guillaume de Macon est monté sur le trône épiscopal en 1278, il y restera jusqu'en 1308, et la rédaction du *Liber ordinarius* pourrait parfaitement correspondre au désir de fixer l'ordre des cérémonies dans un chœur clos de son jubé, ou dont le jubé est en cours d'achèvement. Le seul remaniement, opéré au XV^e ou au XVI^e siècle, aurait été l'insertion, dans ce programme, de la statue de la Vierge dans sa niche et peut-être aussi l'érection des deux pyramides torsées dont on a souligné le style évolué.

Le seul critère de style retenu par Durand était, au vu du dessin de Saint-Marc, le tracé et le décor des arcades de la galerie, rapprochées de ce que l'on voit encore à l'extérieur des fenêtres des chapelles de la nef, dont la construction débuta vers 1292. C'était le seul recours, puisque, pensait-on, la destruction avait entraîné la totale disparition.

Or, il n'en est rien. Des éléments avaient été conservés. Des vestiges existent. Certains étaient visibles dans des musées, catalogués, publiés, connus. Mais non reconnus pour ce qu'ils sont réellement.

Le premier est, au musée d'Amiens, une statue (fig. 7) dont ni la définition, ni la date présumée, ne laissent soupçonner son appartenance au jubé. « Femme en prière auprès d'un arbre », « Vierge en prière », « Sainte femme en prière auprès d'un figuier », tels sont les intitulés successivement rencontrés, assortis toujours d'une même datation : le XV^e siècle⁶⁶. Comment, pourtant, ne pas songer à la Madeleine du *Noli me tangere* ? Auprès de l'arbre qui rappelle que la scène se passe en plein air, elle esquisse un agenouillement, dans son élan vers le Sauveur ressuscité. Seule une connaissance imparfaite de l'évolution stylistique ou, qui sait, peut-être le vague soupçon d'une appartenance à ce jubé que l'on pensait du XV^e siècle, a pu engendrer une datation à l'évidence fautive. La simple comparaison avec des œuvres contemporaines ou sensi-

Illustration non autorisée à la diffusion

11. *L'entrée du Christ à Jérusalem*, provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens, Paris, Musée du Louvre.

blement antérieures, à la façade de Reims, au tour de chœur de Notre-Dame de Paris, ou, à Amiens même, au décor sculpté des chapelles établies entre les contreforts de la nef à partir de 1292 environ, suffisent, malgré les nuances de style, à situer correctement la Madeleine vers la fin du XIII^e siècle.

Et il ne manque pas de raisons pour soutenir l'hypothèse d'une appartenance au jubé.

La conception même de l'œuvre, qui participe davantage du domaine de la statuaire que de celui du relief, malgré un revers plat et non sculpté; le fait, aussi, que la Madeleine soit seule, sans le Christ, alors que le bloc ne porte aucune trace d'arrachement latéral, correspond tout à fait à ce que nous savons du monument, fait d'une succession de niches étroites, destinées à recevoir les divers éléments figurés d'une même

scène qui, Durand l'avait pressenti, occupait parfois plusieurs niches. Et les dimensions concordent avec les indications fournies par Pagès, ou déduites des documents conservés.

L'abandon du principe des figures liées à une dalle, qui fut celui des jubés de Chartres ou de Bourges, fut réalisé sans doute, auparavant, au jubé de Notre-Dame de Paris, dont les fragments, conservés au Louvre, témoignent d'une très probable indépendance à l'égard du fond. Ce fut aussi, il importe de le souligner, la solution très tôt apportée à la cathédrale d'Amiens où, avant 1230-1240, certains des personnages ou des éléments architecturaux des tympan de la façade occidentale sont des silhouettes ou des blocs, taillés isolément et plaqués contre le nu du mur appareillé⁶⁷.

Bien que lacunaire, la polychromie de l'œuvre, étudiée par Marie-Emmanuelle Meyohas lors de la restauration effectuée en 1987, répond également à ce que l'on est en droit d'attendre. Au-dessus d'un vert, curieusement appliqué directement sur la pierre, comme pour un essai, puis recouvert de deux bouche-pores superposés, un jaune et un rouge, on trouve traces d'une polychromie où l'or, rehaussé de glacis colorés, verts ou rouges, devait tenir, déjà, une place importante. On trouve alors plusieurs surpeints dont le dernier prouve que toute la surface, y compris celle de l'arbre, jadis peint en vert, fut couverte d'or. C'est là, n'en doutons pas, le résultat de la rénovation accomplie à la veille de la destruction.



12. *Tête de vieillard*, détail du relief de l'Apocalypse, au contrefort sud de la façade occidentale, Reims, cathédrale.

L'histoire de la pièce, au cours du XIX^e siècle, constitue l'ultime argument favorable à son attribution au décor du jubé. Elle fut offerte en 1844 à la Société des Antiquaires de Picardie⁶⁸ par l'un de ses membres, le Dr. Lemerchier, ancien maire d'Amiens. Or, ce donateur habitait précisément à l'emplacement de l'ancien enclos canonial, rue du Cloître Saint-Nicolas, devenue par la suite la rue Robert de Luzarches. Et les

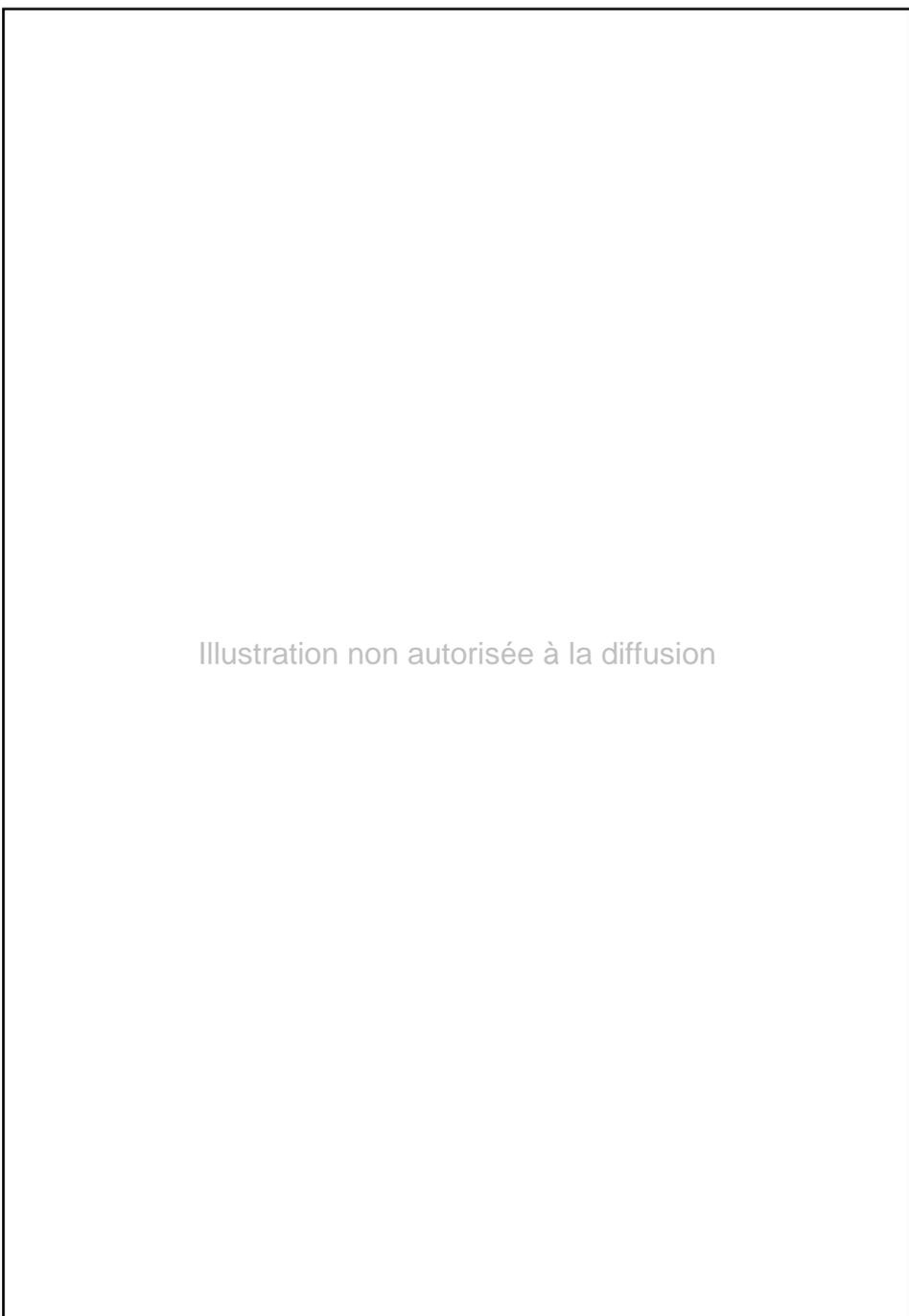


Illustration non autorisée à la diffusion

13. *Relief de l'Invention de la croix*, au contrefort nord de la façade occidentale, Reims, cathédrale.

procès-verbaux de la Société, en date du 15 juin 1844, spécifient que la statue « était scellée dans le mur du jardin... dépendant d'une ancienne maison canoniale »⁶⁹. J'ajouterai que c'est également le Dr. Lemerchier, dont la demeure avait dû recueillir, peut-être pour une utilisation en remploi, ces précieux vestiges, qui fit don à la Société des fragments d'arcature du tombeau du cardinal La Grange, épaves assurées de la démolition de la clôture du chœur, après 1751.

C'est encore de lui que la Société des Antiquaires de Picardie reçut, en 1838-1839, une statue, alors correctement définie comme « le flagellant de la Passion », mais datée par erreur du XVI^e siècle (fig. 8)⁷⁰. Ce personnage sera

curieusement transformé par la suite en un « homme portant la croix », au musée d'Amiens où, placé assez haut, il demeura quelque peu inaperçu. Sa dépose, suivie en 1987 de sa restauration, ont facilité son étude et permis de reprendre l'identification première.

Les deux bras levés pour manier le fouet, dont on devine encore une partie du manche, et la torsion du corps, en appui sur la jambe gauche, la jambe droite très avancée, sont le geste et l'attitude habituels au bourreau de la Flagellation. On le reconnaît, de plus, à sa coiffure, qui n'est pas un chapeau, mais, les plumes en léger relief sont là pour le prouver (fig. 9), une paire d'ailes dont les extrémités pointaient vers

Illustration non autorisée à la diffusion

14. *L'Entrée du Christ à Jérusalem*,
Heures de Yolande de Soissons, fol. 310 v°,
New York, Pierpont-Morgan Library.

l'avant⁷¹. Or, ceci, sans en être l'apanage exclusif, a été, à la fin du XIII^e et au début du siècle suivant, l'attribut dont enlumineurs et sculpteurs dotèrent essentiellement les ennemis de la chrétienté, au premier rang desquels se placent les bourreaux, celui de la Flagellation surtout⁷². Ainsi est couverte la tête du bourreau du portail de la Calende, à Rouen (fig. 10), si proche du nôtre dans sa silhouette élancée, son attitude, et jusque dans l'agencement du drapé de son vêtement, rythmé par un grand pli en V. Cette étroite correspondance est d'un intérêt chronologique certain, dans la mesure où le portail rouennais, commencé en 1280, a pu être daté des années 1280-1310 environ.

L'histoire de l'œuvre et le thème représenté plaident déjà en faveur d'une appartenance au jubé de la cathédrale d'Amiens. Les parentés avec la Madeleine renforcent cette présomption. Il y a, certes, dans l'ample silhouette de la sainte femme, dans son visage plein et dans son drapé moelleux, un sentiment un peu différent, dû, peut-être, à l'intervention d'une autre main, et renforcé par la persistance de la polychromie. Mais les dimensions sont comparables; le traitement du relief n'est pas très éloigné — l'œuvre étant, ici, en ronde-bosse —; la terrasse ondulée apparaît identique. Et en dépit de l'absence quasi totale de polychromie sur la figure du bourreau, subsiste un point commun : la présence de deux couches successives de bouche-pores.

Certaines analogies : élancement de la silhouette, tracé aigu de l'arcade sourcilière, sont, par contre, communes à ce bourreau et à un groupe ayant, lui aussi, appartenu au jubé. Ce groupe, qui faisait partie d'une Entrée à Jérusa-

lem, est à présent au musée du Louvre (fig. 11)⁷³. Seuls apparaissent ici ceux qui accueillent le Christ. Deux personnages barbus, dont l'un porte une palme, sortent de la ville, figurée par sa porte et ses remparts. Devant eux, un jeune homme, dont la tête a malheureusement disparu, étend son manteau pour couvrir le sol. Un enfant est juché, en observateur, dans un arbre. Le cortège du Christ fait défaut et, d'évidence, il ne se rattachait pas à ce relief mais faisait l'objet d'une composition placée dans la niche voisine.

L'antiquaire Demotte, qui vendit cette œuvre au Louvre, en 1909, lui assignait, sans donner le moindre argument, une provenance rouennaise. Ceci contribua longtemps à égarer les recherches. Cet obstacle levé, tout, ici, nous ramène à Amiens et à la statue de la Madeleine : le goût du volume et une évidente recherche d'organisation spatiale, construite autour des personnages étagés, de la muraille vue en perspective et de l'arbre isolé; la silhouette même de cet arbre, et le style des draperies, souples et coulantes; la similitude, enfin, du traitement pictural. La restauration, effectuée en 1989 par Marie-Emmanuelle Meyohas et Michel Cugnet, a, en effet, révélé une stratigraphie très proche de la statue d'Amiens : application de vert, directement sur la pierre; deux couche-pores et, au dessus d'une polychromie ancienne et d'un surpeint, tous deux verts, sur l'arbre où se trouvent la majeure partie des traces de polychromie, une couche d'or posée, comme à Amiens, sur une épaisse mixtion orangée.

Une révision de la date s'impose, celle du milieu du XIV^e, jusqu'à présent proposée, étant trop tardive. Le caractère aigu des visages a pu créer l'illusion et faire oublier la fluide simplicité des drapés. Mais il ne manque pas d'équivalences dans la sculpture de la seconde moitié du XIII^e siècle : le visage de l'un des Vieillards du tympan aveugle consacré à l'Apocalypse, au contrefort sud de la cathédrale de Reims, vers 1250-1260 (fig. 12), ou encore, pour son adroite disposition en profondeur ou ses silhouettes allongées, le relief de l'Invention de la croix, au contrefort nord du même édifice (fig. 13). Les rapports les plus significatifs demeurent, toutefois, ceux qui lient le groupe sculpté du Louvre aux feuillettes peintes des *Heures de Yolande de Soissons* (fig. 14). Dominant la différence des techniques, les similitudes surgissent, nombreuses : recherche de la troisième dimension et habile organisation de l'espace où se succèdent les plans, bustes ou têtes étant, parfois, seuls visibles, au fond; élégance des figures élancées, liberté des attitudes, parfois dansantes; souplesse des drapés; modelé des visages au nez droit, dessin aigu de l'arcade sourcilière.

La provenance de la Madeleine, du bourreau et du relief des Rameaux étant ainsi bien établie, il apparaît encore possible, grâce à certaines analogies, d'attribuer au jubé de la cathédrale deux fragments conservés au musée de Picardie mais dont on ignore à la fois le mode et la date d'entrée. Toutefois, les dimensions concordent, les parentés sont plus ou moins aisément discernables.

Son piteux état de conservation rend, certes, difficile la juste appréciation de la tête d'homme barbu (fig. 15)⁷⁴, coiffé d'un bonnet juif et doté

sans doute jadis de traits accusés, avec un nez épaté. Mais ce que l'on devine des pommettes saillantes, des petits yeux profondément enfoncés dans l'orbite, sous des arcades sourcilières faisant un angle, à la racine du nez, est assurément proche de ce que montrent les visages masculins que nous venons de scruter, celui, notamment, du vieillard enturbanné du relief des Rameaux.

C'est la Madeleine, bien entendu, qui sert de critère à l'attribution de la tête de femme voilée⁷⁵ (fig. 16, 17), dont le visage moins rond diffère peut-être sensiblement — l'absence totale de polychromie étant un facteur possible d'écart —, mais où l'on retrouve, plus relâché mais encore proche, le tracé des ondes de chevelure encadrant le visage et aussi la solide attache d'un petit nez, qui dut être bien droit, caractère partagé, encore, avec certains des figures des *Heures de Yolande de Soissons*.

La quête des vestiges du jubé d'Amiens conduit, tout naturellement, à reconsidérer le relief de l'Arrestation du Christ acquis, de Demotte encore, en 1917, par le Metropolitan Museum of New York et publié en 1981 par Dorothy Gillerman (fig. 18)⁷⁶. L'antiquaire le disait originaire d'une église près d'Amiens. Mais l'auteur, gênée dans ses conclusions par son peu de certitudes touchant la date et le programme iconographique du jubé de la cathédrale, n'avait pas vraiment abordé la question d'une éventuelle appartenance à son décor sculpté. Le thème représenté ne s'y opposerait pas. Toutefois, dans l'état actuel de nos connaissances, il ne saurait être question d'attribuer ce relief au jubé. La différence de style ne constitue pas un obstacle absolu. De telles variations existent ailleurs. L'interdit est affaire de dimensions, le groupe du Metropolitan Museum étant assurément trop large pour les niches d'Amiens.

L'hypothèse d'une origine picarde demeure recevable, que vient curieusement renforcer une certaine parenté, peut-être purement fortuite, avec un retable dédié aux scènes de la Passion qui figurait dans l'église de Castel, non loin de Montdidier (fig. 19)⁷⁷, église qui dépendait du Chapitre d'Amiens.

Je ne m'attachai pas outre mesure au style d'une œuvre qui devrait être assez médiocre et tardive, comme en témoignent les visages pleins et le type de l'armure, qui n'est pas antérieur au XV^e siècle. Il est impossible de l'apprécier avec justesse car le retable a disparu. Il y a, au reste, peu de rapport avec le relief qui nous préoccupe. Mais il convient de signaler le parallélisme d'attitude entre les deux soldats qui arrêtent le Christ, à Castel et à New York.

Est-il possible de songer à une autre église d'Amiens, cette ville si riche de tels décors ? Beaucoup, il est vrai sont à éliminer, puisque trop tardifs ou faits de bois. Seul demeure digne d'intérêt le jubé gothique de l'église Saint-Firmin-au-Confesseur, que Pagès décrit si curieusement proche, en apparence, de celui de la cathédrale, avec des scènes de la Passion, de l'Entrée à Jérusalem à l'Ascension. Mais la construction devait être plus modeste que celle de l'église mère. Et Pagès, qui évoque « différents cartouches », spécifie que « les figures en sont petites »⁷⁸. Ceci ne s'accorde pas avec les dimensions de l'Arrestation du Christ.



15. *Tête d'homme barbu*, provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens (?), Amiens, Musée de Picardie.

Les problèmes posés par ce relief demeurent irrésolus. Et ce, d'autant plus qu'il n'est pas exempt, me semble-t-il, d'une certaine ambiguïté stylistique. La conquête de l'espace et le sens du mouvement, qui sont indices d'un talent novateur pour le troisième quart du XIII^e siècle, époque assignée à l'œuvre, s'y associent, en effet, d'étrange façon, à des outrances de geste ou d'expression, et à des faiblesses de facture particulièrement sensibles dans la figure de Malchus.

Les fragments identifiés au Louvre et au musée d'Amiens restent donc, à ce jour, les seuls témoins du jubé détruit de la cathédrale picarde. Mais ils sont parfaitement révélateurs de l'extrême qualité d'un ensemble dont l'intérêt est primordial. Car ce monument s'insère dans un milieu intellectuel et spirituel particulièrement riche, et dans un courant artistique au sein duquel interviennent d'importantes mutations, et dont les témoignages sont assez rares, pour cette fin du XIII^e siècle.

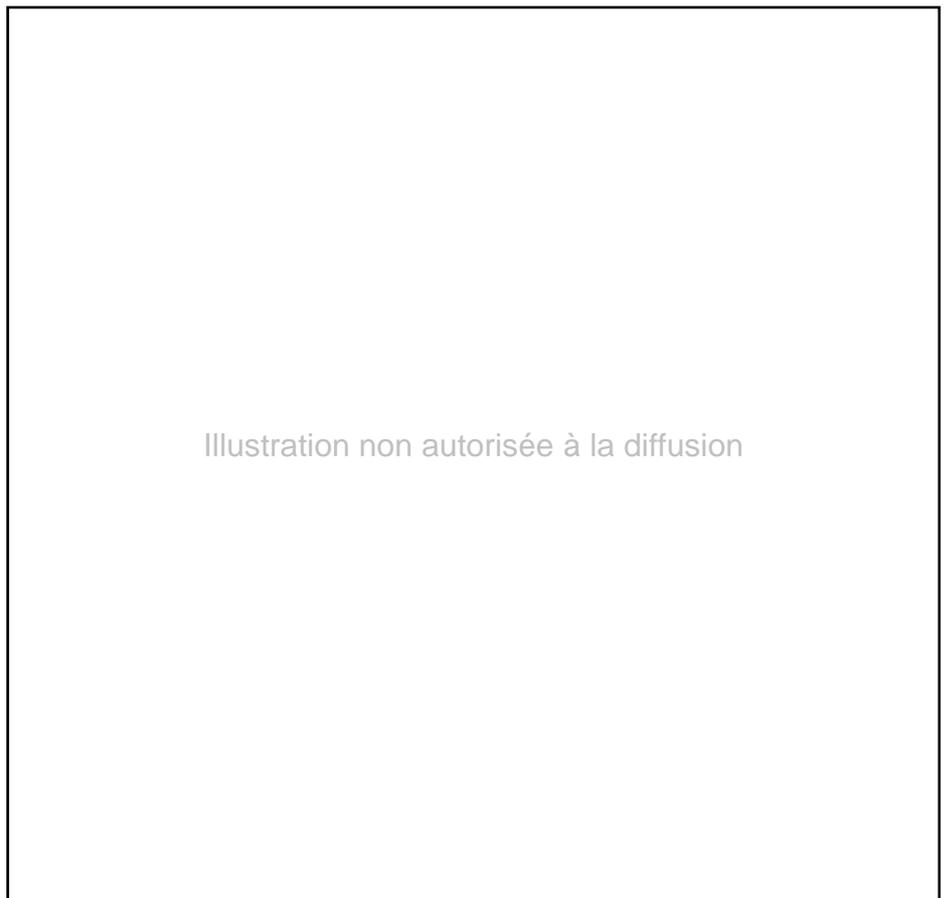
L'œuvre picarde y fait figure de création originale. Certes, elle a pu apparaître, maintes fois, très proche des ouvrages contemporains, de Rouen, de Paris, et, surtout, de Reims. Car c'est avec la cathédrale champenoise que se laissent saisir, me semble-t-il, les liens les plus solides. Mais le style du jubé d'Amiens, tel que nous pouvons désormais le percevoir, ne peut être absolument rattaché à quoi que ce soit d'autre, même pas aux groupes ou figures placés, à la même époque, à l'extérieur des chapelles de la nef du même édifice, ouvrages conçus, il est vrai, pour une situation en parties hautes. Et ceci, tout autant que sa richesse iconographique, permet d'assigner à ce jubé une place primordiale dans l'évolution de l'art et de la pensée du XIII^e siècle finissant.



16. *Tête de femme voilée*, provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens (?), Amiens, Musée de Picardie.



17. *Tête de la Madeleine du « Noli me tangere »*, provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens, Amiens, Musée de Picardie.



18. *Le baiser de Judas*, New York, Metropolitan Museum.

Cette étude a largement bénéficié des travaux de remise en ordre et de restauration des collections, qui préludent à un complet réaménagement du musée de Picardie, l'aide reçue allant bien au-delà d'une inlassable gentillesse. Je souhaite donc y associer Dominique Viéville, conservateur du musée, et Françoise Lernout, conservateur chargée des sculptures médiévales. Je tiens aussi à remercier les Directeurs des Services d'archives de la Somme et de la bibliothèque municipale d'Amiens, M. le Président de la Société des Antiquaires de Picardie et M. le chanoine Destombe, archiviste de l'archevêché. Ma reconnaissance s'adresse encore à ceux qui ont bien voulu me faire profiter de leurs connaissances, François Avril, Jannick Durand, Jean-René Gaborit, Françoise Lernout, Anne Prache.

1. La vie et les écrits de Pagès ont fait l'objet d'une étude de J. Garnier, « Notice sur Jean Pagès, marchand et historien d'Amiens (1655-1723) », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. 15, 1858, p. 103-128. Ses manuscrits, que posséda Achille Machart, constituent les trois premiers volumes de la série des *Notices historiques sur la ville d'Amiens*, donnée en 1845 à la bibliothèque de cette ville, où les dix volumes sont conservés sous les cotes Ms. 829 à 838. Le texte de Pagès a été édité par Louis Douchet *Les manuscrits de Pagès*, 5 volumes, Amiens 1856-1864. Le récit y a été élagué, et il n'a pas été tenu compte, notamment, de la forme du dialogue, adoptée par Pagès. Néanmoins, la collation à l'original ayant prouvé la fidélité de la transcription des passages que j'utilise, c'est toujours à l'édition de Douchet qu'il sera fait renvoi.

2. J.-B. Thiers *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, la clôture du chœur et les jubés des Eglises*, Paris, 1688.

3. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. V, 1862, p. 441. La description du jubé, qui figure dans le premier dialogue, intitulé « L'Auguste Temple ou description de l'Eglise cathédrale d'Amiens », occupe les pages 426 à 442 de l'édition Douchet.

4. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. IV, 1860, p. 364-365.

5. Ceci est tiré du t. VIII des *Notices historiques* d'Achille Machart, Bibl. d'Amiens, ms. 836 E, p. 374. Une note marginale, p. 269, précise que la description anonyme recopiée par Machart, et intitulée « De la belle église N.-D. d'Amiens », fut faite « vers l'année 1784 ». Le jubé est alors détruit, mais l'auteur a pu le connaître.

6. Georges Durand *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, t. 2, Amiens-Paris, 1903, p. 4, n. 6.

7. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 4, 1860, p. 455.

8. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 5, p. 435, l'affirme.

9. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 4, p. 375.

10. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 4, p. 354 et 449.

11. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 5, p. 435. D'après Pagès, qui hésite sur la date, et dont la crédibilité doit, en ce cas, être mise en doute, le doreur aurait été un certain Delahaye.

12. Ces diverses mentions sont tirées d'*Extraits des délibérations du chapitre d'Amiens*, Bibl. d'Amiens, ms. 517 D, p. 441. Publié par G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 5, n. 2. Les travaux ont dû être d'importance très inégale, puisque 900 livres furent reçues de Claude Gellée, pour « la décoration du crucifix et des deux images », la Vierge et saint Jean, et 600 livres seulement du chanoine Vérité, « pour achever l'enrichement dudit pupitre de mesme qu'il avoit esté commencé ». Peut-être tout n'avait-il pas été entièrement doré, ce qui justifierait la nouvelle intervention de 1707.

13. Description de 1784, Bibl. d'Amiens, ms. 836 E, p. 374. Et, aussi, ms. 832, *Notices historiques* d'Achille Machart, t. IV, p. 228 et 320.

14. P. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p. 192-193, et *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765, p. 189.

15. J.-B. Thiers, *op. cit.*, p. 227.

16. Délibération capitulaire de 1755. Cité par Jean Baron, *Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, édit. Edmond Soyez, Amiens, 1900, p. 119.

17. *Almanach de Picardie*, 1756, p. 232. G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 262, n. 1, dresse la liste des auteurs qui ont mentionné cette date.

18. G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 62-66. Voir aussi V. Alemany et J. Foucart-Borville, « La modernisation du sanctuaire dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans le catalogue de l'exposition *La cathédrale d'Amiens*, Amiens, musée de Picardie,

1980-1981, p. 153-157. Et Bruno Foucart, « Un débat exemplaire : la reconstruction des Jubés au XIX^e siècle », dans *Revue de l'Art*, n° 24, 1974, p. 59-71.

19. La série des délibérations capitulaires, conservée aux Archives départementales de la Somme, G 2977 à G 2985, est lacunaire. Et rien n'a été conservé pour la période s'étendant de 1748 à 1777. Les comptes de la fabrique de la cathédrale, arrêtés à la Chandeleur, existent pour 1756-1757 mais font défaut pour l'année précédente, qui fut celle de la destruction du jubé.

20. Archives départementales de la Somme, G 1163, Compte de la fabrique de la cathédrale d'Amiens, 1756-1757, fol. 4. Cité par G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 59.

21. E. Soyez, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XIII, 1877-1879, p. 110, dit que les débris du jubé « servaient à la construction du perron qui précède actuellement le chœur ». Des travaux furent cependant effectués dans cette partie de l'édifice, en 1895, sans amener de découverte. Voir G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 10.

22. Archives départementales de la Somme, G 1164, Compte de la Fabrique de la cathédrale d'Amiens, 1777-1778, fol. 3^{vo}. Le jubé est alors détruit depuis plus de vingt ans, ce qui rend cette hypothèse fragile. Mais le texte éclaire utilement sur certaines pratiques amiénoises.

23. A.P.M. Gilbert, *Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens*, Amiens, 1833, p. 237. La chapelle servait de magasin. Gilbert signale encore qu'on y voyait les tables de marbre noir du Puy, ôtées de la cathédrale en 1791.

24. M.-A. Goze, *Nowvelle description de la cathédrale d'Amiens*, 2^e édit., Amiens, 1847, p. 14.

25. Ancienne coll. Soyez. Conservé au musée de Picardie, à Amiens. Inv. 2072-18. Reproduit par Georges Durand, *op. cit.*, t. 1, pl. 1.

26. Exécutée probablement vers le milieu du XIX^e siècle (Léon Laroche était né en 1817), cette lithographie porte le titre « Ancien jubé de la cathédrale d'Amiens en 1727 », et l'inscription « Lith. de Laroche, n° 44 — Place du Grand Marché n° 39 ». Un tirage en est conservé à la Bibliothèque d'Amiens, ms. 837 E, fol. 60-61.

27. Musée de Picardie, Album Duthoit, 4, fol. 34, n° 86. Le même Album présente encore deux dessins du jubé, fol. 36, n° 99 et fol. 62, n° 196.

28. *Vente de cinq dessins anciens représentant la cathédrale d'Amiens*, Vente, Amiens, 28 avril 1890, n° 5.

29. Inv. 2072/56. Plume sur papier. H. 0,71, L. 0,45. En bas, à gauche : « commencé ce dessin le mardi 4^e mars 1727 et finis le samedi 25 avril 1727 feste de St. Marc ». L'élévation du jubé, extraite de ce dessin a été reproduite à diverses reprises, avec, trop souvent, des inexactitudes. Voir G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 1, n. 3 et fig. 182. Le dessin figura aux expositions *VII^e Centenaire de la Cathédrale d'Amiens*, Amiens, Musée de Picardie, 1920, n° 14 et *La cathédrale d'Amiens*, Amiens. Musée de Picardie, 1981, n° 13, fig. 12.

30. E. Soyez, Discours de réception, 11 mars 1873, *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XI, 1871-1873, p. 280-287. Ce discours comporte une étude des historiens de la cathédrale.

31. Pierre Janelle, « Le voyage de Martin Bucer et Paul Fagius de Strasbourg en Angleterre en 1549 », *Université de Strasbourg. Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, juin 1928, p. 162-177.

32. T. VIII des *Notices historiques* d'Achille Machart. Bibl. d'Amiens, ms. 836 E, p. 269-333. Ce texte, intitulé « Les Merveilles du somptueux et superbe édifice de l'Eglise cathédrale d'Amiens », a été utilisé, sans nom d'auteur, ni indication de provenance, par Henri Dusevel, « Une visite à la cathédrale d'Amiens il y a 150 ans », *La Picardie*, t. VI, 1860, p. 97-105. Georges Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 1, n. 2, le donnait comme un écrit anonyme. Mais une note marginale, de la main de Machart, copiste du texte, signale que « Cette description de la cathédrale fut faite dans le courant de l'année 1723 par M^r. François Machart ancien Procureur au balliage et siège Presidial d'Amiens ».

33. Le P. Daire, *Histoire de la ville d'Amiens*, t. 2, Paris, 1757, p. 95, donne au monument 42 pieds de largeur, suivi par l'auteur de la Description de 1784, Bibl. d'Amiens, ms. 836 E, p. 374, qui indique également la hauteur, sans doute au sommet de la croix : 25 pieds. Soit, en mètres, 13,60 sur 8,10. Ces données doivent être corrigées, la largeur ne pouvant être inférieure à l'écart des piles de la croisée qui, d'axe en axe, est

de 14,60. Or, on sait, par le plan de 1737, que le jubé s'ancrait un peu au-delà de cet axe. Sur cette base et à l'aide du dessin de Saint-Marc, on peut établir quelques dimensions approximatives : Largeur, ca. 15,80 — H. à l'appui de la balustrade, ca. 6,50 — L. de l'arcade centrale ca. 2,80 — L. de chacune des six autres arcades, ca. 2 m.

34. Le ms de Baron, édit. Soyez, p. 132, décrit « deux vantaux de bois sculpté, à panneaux pleins par le bas et à claire-voie par le haut » Mais Jean Baron n'est pas un témoin oculaire.

35. Le dessin de Saint-Marc suggère à Georges Durand une guirlande de feuillages ou une suite de figurines, placées à l'intrados de l'arc central. Ceci me paraît une hypothèse un peu gratuite.

36. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. V, p. 433.

37. Bibl. d'Amiens, ms. 836 E, p. 322.

38. Emile Mâle, *Quomodo Sibyllas. Recentiores artifices representaverint*, Paris, 1899, et *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1922, p. 253-279.

39. Angelina Rossi, « Le sibille nelle arti figurative italiane » *L'Arte*, 1915, p. 209-221 et 272-285.

40. Michael Ayerton, *Giovanni Pisano, sculpteur*, Paris, 1974.

41. B. McGinn, « Joachim and the Sybil », *Citeaux. Commentarii cistercienses*, t. XXIV, 1973, p. 97-138.

42. Il s'agit de l'Adoration des Mages, représentée au fol. 275^{vo}. Karen Gould, *The Psalter and Hours of Yolande de Soissons*, The Mediaeval Academy of America, 1978. Le manuscrit est conservé à la Pierpont-Morgan Library, à New York.

43. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 1, 1856, p. 76 et 88. Le jubé, tardif, de l'église de Saint-Remi comportait, dit Pagès, des Sibylles. D'autres furent peintes, en 1506, dans une chapelle de la cathédrale. V. Alemany « Peintures murales de la chapelle Saint-Eloi », catalogue de l'exposition *La cathédrale d'Amiens*. Amiens, Musée de Picardie, 1980-1981, p. 201-205.

44. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. VI, p. 435.

45. Ce total est difficilement compréhensible, puisque les niches étaient en nombre impair, avec, au centre, le Christ-Juge. Le chiffre qui a généralement prévalu est celui de 29 niches en façade, niches qui auraient eu, en ce cas, une surprenante étroitesse. Il se justifie si l'on prend en compte, non les niches, mais les arcatures.

46. Archives départementales de la Somme, G. 1135. Cité par G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 4. Il est difficile d'interpréter ce texte, qui se réfère, non à la structure du jubé, mais au nombre d'images à couvrir.

47. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. V, p. 426-427.

48. Au dire de Pagès, un relief, placé sur la porte même, représentait l'épisode des Rameaux. Au XVI^e siècle, encore, un groupe de l'Entrée à Jérusalem sera installé sous une arcade, à l'extérieur de l'église des Prémontrés de Saint-Firmin-à-la-Porte. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. 1, 1856, p. 66.

49. *Histoire de la Sainte face de Notre Seigneur Jésus Christ*, Laon, 1723. André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague, 1931.

50. Au fol. 15^{re}. Karen Gould, *op. cit.*, p. 81-94.

51. Raymond Kœchlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, n° 34, 38, 39, 220, 240, 258, 358, 814, 819.

52. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 2, Paris, 1957, p. 531-537.

53. Alvin E. Ford, *L'Evangile de Nicodème. Les versions courtes en ancien français et en prose*, Publications romanes et françaises, CXXV, Genève, 1973.

54. André Grabar, « Essai sur les plus anciennes représentations de la Résurrection du Christ », *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, t. 63, 1980, p. 105-141.

55. R.-E. Messinger, « The Descent Theme in Medieval latin Hymns », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, t. 67, 1936, p. 126-147.

56. Emile Roy, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Slatkine reprints, 1974.

Le texte de la *Passion des jongleurs* utilisé dans cette étude est une rédaction de 1243, conservée à la Bibliothèque nationale, ms. fr. 24.301. Les vers que je cite apparaissent au fol. 289.

57. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. VI, p. 433-434. Description de François Machart, Bibliothèque d'Amiens, ms. 836 E, p. 322. Description de 1784, Bibliothèque d'Amiens, ms. 836 E, p. 374.

58. G. Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 6 et fig. 182. Le dessin publié, qui est une transposition de celui de Saint-Marc, concrétise cette erreur, reprise dans le catalogue de l'exposition *La cathédrale d'Amiens*, Amiens, Musée de Picardie, 1980-1981, p. 143.

59. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. VI, p. 433-434.

60. Il faut noter, également que cette Vierge tenait l'Enfant sur son bras droit, ce qui ne correspond pas à l'iconographie du XIII^e siècle. Le Trésor de la cathédrale abrite une statue de Vierge à l'Enfant, bois polychrome, qui répond au type jadis présenté au jubé. Catalogue de l'exposition *Le Trésor de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1987, n° 97. Elle était fixée, autrefois, à la tribune de la chapelle des Macchabées. Mais il faut écarter toute idée d'appartenance au jubé, vus les caractères de cette statue, qui n'excède pas 1,35 m et porte une couronne de bois dorée, sans incrustations de verroterie.

61. Description de 1784, Bibliothèque d'Amiens, ms 836 E p. 374.

62. Description de 1784, Bibliothèque d'Amiens, ms. 836 E, p. 374.

63. E. Soyez, *op. cit.*, p. 109. Cette attribution fautive a été reprise par la plupart des Dictionnaires biographiques, malgré l'étude critique de Georges Durand *Maître Pierre Taisel, Maître maçon du roi, de la ville et de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1897.

64. E. Soyez, *op. cit.*, p. 110, évoquait, avec regret « ces débris, que nous aurions été si heureux de recueillir dans notre musée s'ils avaient été conservés ».

65. Bibliothèque d'Amiens, ms. 184. Les diverses mentions d'archives relatives à l'existence du jubé ont été publiées par Georges Durand, *op. cit.*, t. 2, p. 4, n° 2 à 8.

66. Pierre calcaire, avec traces d'inclusion de silex. Restes de polychromie et de dorure. H. 1,035, L. 0,508, Pr. 0,28. Dos plat, simplement dégrossi. Non inv. Catalogue, 1848, n° 451, 1876, n° 31. Le baron de Guilhermy, qui visita Amiens à plusieurs reprises, entre 1828 et 1846, cite, dans ses Notes cette « Élégante statue d'une sainte femme... XV^e siècle » Bibl. nat. ms. n. acq. fr. 6094, fol. 289.

67. Voir, à ce sujet, Peter Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims*, édit. du C.N.R.S et Payot, Lausanne, 1987, Les multiples relations entre Amiens et Reims y sont parfaitement étudiées. Les fragments du jubé parisien ont été publiés par N. Aubert et M. Beaulieu, *Musée du Louvre. Description raisonnée des sculptures du Moyen Age et de la Renaissance, t. I, Moyen Age*, Paris, 1950, n° 177, 179-181; et identifiés par J.R. Gaborit, « Quelques remarques sur des sculptures du XIII^e conservées au musée du Louvre » *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1973, p. 100-101.

68. Archives de la Société des Antiquaires de Picardie, *Procès-verbaux des réunions, 1842 à 1851*, p. 19. 15 juin 1844, « Une statue en pierre représentant une femme en prière auprès d'un arbre sur lequel il reste quelques traces de dorure. XV^e s. Cette statue était scellée dans le mur du jardin de Mr. Lemerchier dépendant d'une ancienne maison canoniale cloître St. Nicolas à Amiens. Don Lemerchier ancien maire d'Amiens ». Je remercie Françoise Lernout qui a bien voulu me faire bénéficier de ses recherches dans les Archives de la Société.

69. C'est alors, sans doute que l'œuvre fut couverte d'un badigeon blanc dont subsistent, localement, des traces. De son exposition à l'extérieur résulte une érosion qui va en s'accroissant vers le bas.

70. Figure en ronde bosse. Pierre calcaire. Infimes traces de polychromie (rouge, sur le manteau). H. 0,935, L. 0,335, Pr. 0,265. Epiderme très usé. Non inv., non catalogué, mais cité, comme un don de M. Lemerchier, dans le « Rapport sur

les objets les plus importants offerts au musée de la société pendant l'année 1838-1839 », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. III, 1840, p. 61 et 122, sous la dénomination de « flagellant de la Passion ».

71. Les cassures, visibles à l'avant de cette coiffure, bizarrement retenue par un lacet noué, laissent entrevoir la taille plus importante, et l'orientation de ces ailes dont les plumes, sculptées en faible relief, sont encore bien visibles, malgré l'usure. Presque dressées à la verticale, sur la nuque, elles formaient un couvre-chef très enveloppant.

72. Ruth Mellinkoff, « Demonic winged headgear », *Viator*, vol. 16, 1985, p. 367-404. Je remercie François Avril d'avoir attiré mon attention sur ce point d'iconographie.

73. R.F. 1482. Haut-relief. Pierre calcaire. Quelques restes de polychromie et de dorure. H. 1,035, L. 0,65, Pr. 0,333. L'œuvre a été exposée aux intempéries et la surface est assez érodée, surtout en partie basse. *Bulletin des Musées de France*, 1909, p. 70. Marcel Aubert et Michèle Beaulieu, *Musée national du Louvre. Description raisonnée des sculptures, t. I, Moyen Age*, Paris, 1950, n° 249.

74. Non inventorié à son entrée. N° de recollement, 88.4.30 Pierre calcaire. H. 0,17, L. 0,175, Pr. 0,12. Nettoyée en 1989 par l'atelier de restauration de l'Inspection générale des Musées classés et contrôlés.

75. Non inventoriée à son entrée. N° de recollement, 87.4.26 Pierre calcaire. H. 0,21, L. 0,17, Pr. 0,14.

76. Inv. 1917. 20.5. Pierre, H. 1,01. L. 1,06. Pr. 0,24. Dorothy Gillerman, « The Arrest of Christ, a gothic relief in the Metropolitan Museum of Art », *The Metropolitan Museum Journal*, 1980, p. 67-90.

77. Publié dans *La Picardie historique et monumentale*, t. II, Amiens-Paris, 1900-1903, p. 92.

78. Ms. Pagès, édit. Douchet, t. I, 1856, p. 46-47.

Illustration non autorisée à la diffusion