

Une tête de Christ du XIIe siècle (Collection de M. Jacques Doucet)

In: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, Tome 16, fascicule 2, 1909. pp. 137-146.

Citer ce document / Cite this document :

Vitry Paul. Une tête de Christ du XIIe siècle (Collection de M. Jacques Doucet). In: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, Tome 16, fascicule 2, 1909. pp. 137-146.

doi : 10.3406/piot.1909.1327

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/piot_1148-6023_1909_num_16_2_1327

UNE TÊTE DE CHRIST

DU XII^E SIÈCLE

(COLLECTION DE M. JACQUES DOUCET)

PLANCHE XVIII

Tandis que les imagiers romans de la fin du xi^e et de la première moitié du xii^e siècle taillaient laborieusement dans la pierre du Languedoc et de la Saintonge, de l'Auvergne et de la Bourgogne cette prodigieuse série de tympan, de voussures et de chapiteaux historiés où ils renouvelaient dans l'Occident chrétien l'art plastique dégénéré et presque proscrit depuis de longs siècles, tandis que les orfèvres s'essayaient aussi, à l'aide du métal repoussé ou fondu, à traduire la figure humaine en de rudes effigies destinées à faire revivre sur les châsses et les reliquaires les images des saints ou des saintes vénérés, quelques artisans, précurseurs des féconds « hûchers » du xiv^e et du xv^e siècle, s'attaquaient déjà à cette matière moins précieuse et moins durable du bois qui devait se prêter plus tard à la confection d'une imagerie religieuse si abondante et si pittoresque.

Pour cette époque romane, du reste, les spécimens de la sculpture en bois, soit qu'ils aient moins résisté au temps, soit que réellement

ils aient été plus rares dès l'origine, ne se trouvent plus aujourd'hui qu'en assez petit nombre dans les édifices religieux, ou dans les musées et collections qui ont hérité de leur antique parure. Ce sont presque uniquement des figures de la Vierge trônant en majesté, comme dans les images byzantines, avec son fils bénissant solennellement sur les genoux, ou des Christs en croix, que pouvaient parfois accompagner originairement des représentations de la Vierge douloureuse et de saint Jean.

Les Vierges assises ou Vierges de majesté qui prirent place sans doute autrefois sur les autels, au fond de certains sanctuaires, semblent avoir été surtout abondantes sur le Plateau Central : celle qui se voit au Musée du Louvre¹ passe pour provenir du Forez et, pour la qualité du type et de la draperie, c'est bien effectivement aux sculptures auvergnates qu'elle se rattache.

Les représentations du Calvaire devaient figurer, comme elles ont continué plus tard à le faire, à l'entrée du chœur des églises, au-dessus d'une poutre transversale ou d'une sorte d'arc triomphal qui, en se développant, donna naissance au jubé. Nous n'en connaissons plus d'exemple complet en France pour l'époque romane. Mais les Calvaires allemands de Wechselbourg et de Freiberg (ce dernier au musée de Dresde), d'une date plus avancée du reste et qui nous reporte en plein ^{xiii}^e siècle, peuvent nous donner quelque idée de ce qu'étaient vraisemblablement les ensembles auxquels sont empruntés certains crucifix dont nous allons parler tout à l'heure.

En dehors de leur rareté, une autre difficulté se présente pour l'étude de ces bois archaïques : la vénération même dont on entourait pendant des siècles ces images de la Vierge et ces crucifix plus ou moins réputés miraculeux, si elle n'empêcha pas toujours leur destruction, amena fréquemment leur réparation ou même leur réfection totale. Nombre de ces Vierges auvergnates dont nous venons de parler sont des restitutions, des copies anciennes d'originaux ver-

1. *Catalogue sommaire des sculptures du moyen âge*, etc., n° 37. Voir la reproduction dans Vitry et Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*, Pl. XXXVII, 3.

moulus, ou des copies de copies. Rien n'est plus fréquent dans ces séries que les sculptures simplement *archaïsantes*, pour emprunter à l'archéologie antique un terme que l'on y applique le plus souvent à des œuvres de fantaisie savante, mais parfois aussi à des œuvres créées sous l'empire des mêmes nécessités morales et religieuses de restitution et de réfection d'images vénérées que nous rencontrons ici.

Pour n'en citer que quelques exemples, parmi les Vierges de style roman, celle du Musée de Cluny, celle de Saint-Philibert de Tournus, celle de Bredons dans le Cantal, publiée par M. de Rochemonteix¹, nous paraissent rentrer dans la catégorie des sculptures archaïsantes. Celle du Louvre même n'est pas sans présenter quelques réfections de détail.

Parmi les Christs, on peut citer certainement le célèbre crucifix connu sous le nom de *Saint-Sauve*, qui figure depuis la Révolution dans une chapelle de la cathédrale d'Amiens et qui passe pour avoir incliné la tête devant les reliques de saint Honoré, un jour qu'on les portait en procession dans l'église Saint-Firmin-le-Confesseur où il se trouvait jadis. Long-vêtue et couronnée, la figure se rapporte certainement à un type très ancien, byzantin probablement ou roman, analogue au fameux crucifix de Lucques, le « *Volto Santo* », qui passe pour avoir été sculpté par Nicodème, le disciple du Christ; mais la mollesse de l'exécution ne correspond en rien au type iconographique et révèle certainement une réfection très tardive².

Le grand crucifix de Saint-Sernin de Toulouse, sculpture en bois en partie recouverte de métal doré, que l'on qualifie de *Christ byzantin* est également une figure de type archaïque et très proba-

1. *Les églises romanes de la Haute Auvergne*, p. 76.

2. On sait que le Christ de Lucques a donné naissance au xvi^e siècle dans la région de la Loire à une œuvre singulière que son aspect, certainement archaïsant, nous permet de ranger parmi les copies, pastiches ou réfections de crucifix romans, c'est le Christ en pierre habillé et couronné de la chapelle de la Bourgonnière (Maine-et-Loire). Cf. J. Crosnier, *La chapelle Saint-Sauveur de la Bourgonnière*, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, 1900. — Paul Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, 1901, p. 440.

blement romane d'origine, mais qui a certainement été très altérée par des retouches et des réfections importantes.

Citons enfin, entre beaucoup d'autres exemples que l'on pourrait sans doute invoquer, dans l'église de Moissac, non loin de l'incom-



FIG. 1. — Christ crucifié (bois peint et doré) ; école française, milieu du xii^e siècle (Musée du Louvre).

parable ensemble des sculptures du porche occidental, un Christ crucifié en bois peint dont le prototype a pu certainement être presque contemporain de celles-ci, mais dont l'exécution, telle que nous en jugeons actuellement, est loin d'être aussi ancienne; le type de la tête, la façon de disposer la barbe et les cheveux ou les plis du perizonium, le dessin même de l'anatomie se rattachent pourtant encore aux types de la sculpture romane.

Il existe au contraire dans nos musées du Louvre et de Cluny

deux grands Christs en bois que l'on peut considérer comme des originaux du xii^e siècle, sauf quelque réfections partielles. Celui de Cluny est assez connu et la tête en est moulée au Trocadéro. Celui du Louvre (fig. 1) est entré au musée grâce à Courajod qui l'avait recueilli et prêté à l'exposition rétrospective de 1878, qui le publia en 1884¹ et en fit don au musée avant sa mort².

Un très beau fragment, qui appartenait aussi sans conteste possible à une figure originale du xii^e siècle, est entré récemment dans les collections de M. Jacques Doucet qui veut bien nous autoriser à le présenter ici. Son accent et son caractère suffiraient à nous renseigner sur la date de ce morceau; le détail technique de son exécution nous en assure.

C'est une tête barbue et couronnée, taillée dans un bois de chêne assez lourd et assez sain, bien que légèrement piqué de quelques trous de vers. La mutilation qui a détaché cette tête du tronc a emporté aussi le derrière du crâne. Une grande partie de la couronne manque également; mais toute la face est intacte, ainsi que les deux oreilles. Le nez, qui a reçu évidemment des chocs, a perdu son enduit, mais le bois a à peine souffert, de sorte que le visage a gardé toute sa valeur expressive et plastique.

Celle-ci est singulièrement soulignée par ce qui s'est conservé de la polychromie originale ou surajoutée; car le bois a certainement subi plusieurs enduits colorés successifs. Les chairs semblent avoir été peintes à l'origine de couleur naturelle, d'un rose pâle et crémeux. Des rehauts de rouge et de noir soulignaient les lèvres, les paupières, les sourcils et les cheveux. Suivant les méthodes indiquées dans la *Schedula diversarum artium* du moine Théophile et déjà relevées par Courajod à propos du Christ du Louvre, les couleurs à la détrempe ont dû être appliquées, au moins pour la première couche, sur une « préparation blanche composée de plâtre ou de craie très finement pilée et agglutinée avec de la colle ». Des

1. Gazette archéologique, tome IX (tirage à part).

2. Catalogue sommaire des sculptures du moyen âge, etc., n° 30.

traces de dorure apparaissent çà et là, non seulement dans la barbe et les cheveux, mais un peu partout ; et on peut croire qu'à une certaine époque, l'ensemble de la figure fut doré. On serait revenu ensuite à la polychromie naturelle, rose avec des rehauts noirs. Mais, enduit, couleurs, dorure se sont naturellement fortement obscurcis et écaillés par l'effet du temps. Sans aller jusqu'au nettoyage



FIG. 2. — Tête de Christ du XII^e siècle (collection de M. Jacques Doucet).

radical que l'on pratiquait autrefois, il aurait peut-être été possible de faire disparaître celles de ces écaillés qui paraissent appartenir aux polychromies les plus modernes. Sans doute ce travail même a-t-il été exécuté en quelques parties. Il était prudent en tout cas de ne pas le pousser plus loin ; et le dernier possesseur s'est bien gardé de faire toucher à ce revêtement qui donne aujourd'hui à cette face majestueuse une belle et chaude patine, où les retouches successives se sont fondues harmonieusement ; c'est comme

une enveloppe qui ajoute du mystère et de l'indécision à la figure. Ainsi l'on a quelque peine à savoir ce que put être sur certains points l'intention du premier exécutant. A-t-on voulu par exemple indiquer les yeux fermés, ou peindre au contraire un iris et une prunelle sur leurs globes saillants ? Nous dirons tout à l'heure pour laquelle des deux solutions nous fait pencher tout le caractère de la figure, mais les seules indications de la polychromie permettent d'hésiter.

La tête est un peu plus grande que nature (la face, du sommet de la tête à l'extrémité de la barbe, mesure 0^m,31) : les proportions légèrement exagérées dans le sens de la hauteur rappellent certains canons byzantins appliqués par les imagiers romans à Moissac ou à Vézelay par exemple. Le type de la figure cependant est loin d'être conventionnel et reproduit d'après une formule plus ou moins interprétée. On sent, dans son modelé rude et fruste, le désir nettement accusé de se rapprocher d'un modèle directement étudié. La lourde

mâchoire, le dessin très particulier des pommettes et du nez trahissent un type ethnique, sinon individuel, tout à fait spécial.

Ce sont encore des formules par contre, et des formules très courantes à l'époque romane que la façon de traiter la moustache et la barbe, par longues mèches onduées, terminées par un petit tortillon, ou la disposition symétrique de la chevelure sur le front par bandeaux régulièrement superposés, comme dans certaines coiffures féminines, et où les cheveux s'indiquent par des sortes de cannelures concentriques. Le parti est presque le même dans le Christ du Louvre.

La tête était surmontée d'un diadème, comme dans nombre de représentations du Christ crucifié antérieures au xiii^e siècle¹; mais tandis que, dans celui du Louvre, cet accessoire, dont la place est très nettement indiquée, devait être surajouté et sans doute exécuté en métal, ici le sculpteur l'avait traité dans la même matière que l'ensemble de la figure et il en subsiste un premier cercle composé de deux moulurations, séparées par un ornement en zigzag régulier.

De toute façon, cette couronne conventionnelle reste une sorte d'attribut symbolique dont la présence rattache l'œuvre aux préoccupations des artistes chrétiens primitifs. C'est encore, ici comme dans le Christ du Louvre reproduit ci-contre, le type du Christ triomphant qui a servi de point de départ à l'imagier. Mais cet accessoire traditionnel qu'il n'a pas eu le courage ou le droit de supprimer, comme l'a fait l'auteur du Christ de Cluny, contraste avec le caractère nouveau donné à la physionomie du Christ, avec son expression, non certes encore passionnée et convulsée comme l'aimeront les les imagiers réalistes du xiv^e et du xv^e siècle, mais déjà cependant humaine et douloureuse. Courajod signalait dans le Christ du Louvre une attitude et une expression « pleines de simplicité et de noblesse ». « L'agonie, disait-il, n'a pas contracté les traits qui sont restés calmes et empreints d'une sorte d'impassible sérénité. Ce n'est pas

1. La couronne d'épines du Christ de Saint-Sernin de Toulouse nous paraît un des indices les plus évidents des remaniements subis par cette figure.

l'image d'un supplicié, mais celle d'un roi endormi que l'on a sous les yeux. » Il n'empêche que dans cette image, où la longue tunique d'autrefois, disparue, laisse voir l'anatomie presque entière du corps dénudé, ce n'est plus seulement l'image glorieuse du Christ régna-



FIG. 3. — Tête du Christ crucifié du Musée du Louvre.

du haut de la croix qui apparaît, mais celle, noblement douloureuse, du Christ souffrant, du Christ mort. La tête couronnée s'incline et s'abandonne sur l'épaule, les yeux sont fermés, les coins de la bouche tombent, le torse fléchit. Un grand calme, une grande douceur se dégagent de l'ensemble ; mais Courajod y reconnaissait lui-même « une certaine aspiration vers la réalité, une préoccupation de la vérité matérielle ».

La tête de Christ que nous publions ici nous apporte peut-être quelque chose de nouveau et de plus accentué dans ce sens. L'impression douloureuse, la déformation des traits par la souffrance y sont plus nettement indiquées encore. La tête devait probablement être inclinée sur le torse, l'axe même du visage est dévié et la bouche comme tordue et légèrement ouverte par l'agonie. Il est impossible de supposer par conséquent que les yeux aient pu être figurés ouverts à l'origine ; si l'un des barbouilleurs qui ont rajeuni la figure au cours des siècles avait peint iris et prunelle par-dessus leurs globes saillants recouverts par les paupières baissées, ce ne pouvait être que par une mésintelligence complète du caractère de la figure et de son modelé même, qui accuse assez nettement, aujourd'hui encore,

sous les empâtements des enduits successifs, les paupières jointes au-dessous du globe de l'œil.

Cette sculpture nous paraît donc un témoignage frappant de ces essais de réalisme qui apparaissent dans l'art roman à ces « heures privilégiées » dont parlait Courajod, où nos sculpteurs « ont joint à la majesté de leur style traditionnel l'émotion en face de la nature vivante et une réelle liberté dans la traduction du modèle ». Cela ne sera du reste qu'un moment assez court, mais très typique, de l'évolution de la sculpture moderne comme de la sculpture antique. L'« archaïsme avancé » des sculpteurs de Chartres, comme de ceux d'Égine, s'abandonne un temps à l'observation minutieuse et aux traductions précises, pour regagner ensuite, aux époques classiques de Périclès ou de saint Louis, la largeur de style et la noblesse idéale des chefs-d'œuvre du Parthénon ou de nos cathédrales, l'ère du réalisme ne devant s'ouvrir définitivement qu'à une époque plus tardive, dans un art comme dans l'autre.



FIG. 4. — Tête de Christ
(coll. Jacques Doucet).

Est-il possible dans ces conditions de fixer une date, même approximative, pour nos trois Christs romans ? On sait combien, à ce moment surtout, certaines écoles ont pu marcher rapidement de l'avant, tandis que les formules, les procédés, les traditions archaïques restaient en honneur dans d'autres ateliers. Il faudrait donc être assuré de l'école à laquelle appartenait chacune de ces figures. Or rien n'est moins certain.

Le Christ de Cluny provient d'Auvergne, pays de tradition, où le xii^e siècle a continué volontiers les types romans : témoin ces Vierges assises dont nous avons parlé tout à l'heure. Courajod n'était pas renseigné sur la provenance exacte de son bois ; il y voyait des analogies avec l'art de la Bourgogne et aussi quel-

ques-unes des qualités de l'école toulousaine. La tête de Christ de M. Doucet passe pour venir du Sud du Plateau central. Tout cela ne constitue pas des états civils bien précis. C'est sous toute réserve donc que nous proposerons de voir dans le fragment que nous publions la production la plus ancienne des trois et d'y reconnaître un spécimen d'art rude et archaïque, contemporain du porche de Moissac (1^{re} moitié du XII^e siècle), quoique conduit déjà avec une volonté saisissante vers le naturalisme. Le Christ de Courajod, d'un art plus épuré et plus fin, pourrait avoisiner l'époque du portail de Chartres, c'est-à-dire le milieu du XII^e siècle. Celui de Cluny enfin, sensiblement postérieur et probablement sorti d'une école retardataire, sans couronne symbolique et plus mou dans le caractère et l'exécution générale, peut-être déjà légèrement archaïsant, nous amènerait jusqu'à la fin du XII^e, sinon jusqu'au XIII^e siècle.

On voit de toute façon l'intérêt à la fois artistique et archéologique du morceau que nous venons d'étudier. Ce double intérêt n'a pas échappé à l'éclectisme intelligent de M. Doucet, qui n'a pas craint d'introduire cette rude et grandiose image à côté des pièces les plus raffinées et les plus exquises de sa collection. Il nous sera permis enfin d'indiquer en terminant que sa libéralité destine ce précieux document, nous en avons l'assurance formelle, à nos collections nationales. Il y viendra prendre place un jour, une place d'honneur, à côté du Christ que Courajod imposa à grand'peine, lors de l'Exposition rétrospective de 1878, à l'opinion défavorable et hostile des amateurs réputés les plus éclairés du moment, qu'il garda par devers lui pendant une quinzaine d'années et put seulement, lorsque les esprits, grâce à ses efforts, commencèrent à s'ouvrir à une intelligence plus complète de la sculpture du moyen âge, faire accepter en don pour le musée qu'il avait mis toute son intelligence et tout son cœur à créer et à enrichir.

PAUL VITRY.



TÊTE DE CHRIST
Bois polychromé et doré du XII^e siècle
(Collection de M. Jacques Doucet)