



*Le portail du bras sud du transept de la cathédrale de Bordeaux*¹

Markus Schlicht *

Situation topographique

Le portail du bras sud du transept de la cathédrale Saint-André de Bordeaux fait partie de ce qu'il est convenu d'appeler *l'opus novum*, c'est-à-dire la grande moitié orientale de l'édifice (transept et chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes) reconstruite dès la seconde moitié du XIII^e siècle. C'est par ce terme que le pape Clément V (1305-1314) entendait distinguer le nouveau chantier de l'ancien édifice² qui devait alors encore largement subsister, et dont la nef s'est conservée - quoique remaniée et dotée d'imposants contreforts et de nouvelles voûtes - jusqu'à nos jours.

Réalisé après le portail Royal (vers 1250) percé dans le mur gouttereau nord de la cinquième travée de la nef, le portail sud constitue, du point de vue chronologique, le deuxième portail figuré de Saint-André. Il sera suivi de peu par son pendant septentrional ouvrant sur le bras nord du transept, la Porte des Flèches. Rappelons que l'extrémité occidentale de la cathédrale, englobée jusqu'au XVIII^e siècle dans le complexe du palais archiépiscopal, ne fut jamais dotée d'un portail figuré.

Le portail du bras sud, aménagé dans la partie centrale de la façade comprise entre les deux tours, ouvre sur le haut vaisseau du transept. Vers l'extérieur, il donnait initialement sur la place Saint-André (fig. 1). On y accédait depuis l'Est, par la rue Saint-André qui bordait le flanc sud du chevet, et depuis le Sud : la porte sud-ouest du *castrum* (devenue la « porte des

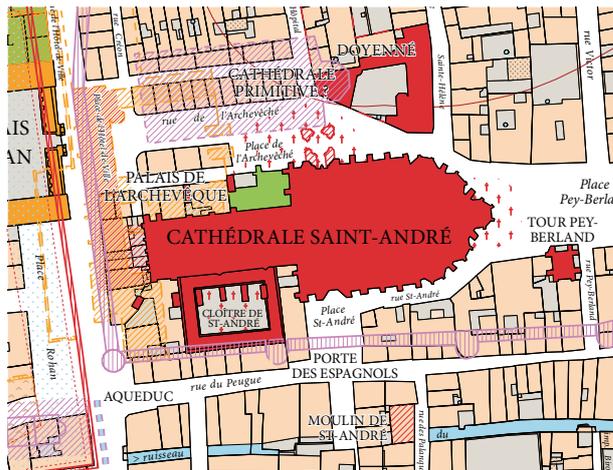


Fig. 1. - Situation topographique médiévale du portail du bras sud du transept de la cathédrale de Bordeaux ; en violet : le rempart gallo-romain (d'après : Jean-Courret et Lavaud (coord.), 2009, vol. 1, planche 2).

* Chargé de recherche CNRS, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Poitiers.

1. Je voudrais remercier Patrick Lemaître (DRAC Aquitaine) de m'avoir encouragé à suivre les restaurations de la façade du bras sud du transept de Saint-André entre 2007 et 2010, et d'avoir facilité cette étude à tous points de vue. Merci aussi à Philippe Araguas, Ezéchiel Jean-Courret, Cécile Voyer et Chiara Piccini, avec qui j'ai pu discuter plusieurs points de cet article, ainsi qu'à Anne Michel pour la relecture du texte.
2. Gardelles, 1989, p. 70.

Espagnols »), percée en face du bras sud du transept³, faisait communiquer le portail avec la rue du Peugue. Ce grand axe médiéval longeant tout le rempart sud de la cité établit à son tour la jonction avec les faubourgs méridionaux de Bordeaux qui furent englobés, pendant ces mêmes années, dans la très grande enceinte construite à partir de 1302/04⁴. En dépit de ce réseau viaire auquel il était connecté, le portail sud était initialement fortement enclavé⁵. La place Saint-André, en effet, était de dimensions très réduites : vers le Sud, elle fut délimitée par le rempart construit à l'époque gallo-romaine, vers l'Ouest par le cloître des chanoines⁶, et plus précisément par les bâtiments que desservait l'aile orientale de ce dernier⁷. La situation topographique du portail n'était donc pas du tout la même au Moyen Âge et aujourd'hui : alors qu'il est de nos jours largement dégagé et se trouve dans l'axe d'une artère créée au XIXe siècle, la rue du Commandant Arnould⁸, il était initialement enserré sur tous les côtés par des constructions qui empêchaient de fait toute perception de loin.

Le cadre architectural

Le grand portail figuré, calé entre les deux tours du transept, occupe le niveau inférieur de la partie centrale de la façade. Il est surmonté d'une arcature aveugle percée de quatre lancettes ajourées, d'une rose à remplages polylobés, enfin d'un pignon.

Le portail présente des ébrasements s'évasant vers l'extérieur et dotés de niches à statues, surmontés de trois voussures et d'un gâble (fig. 2). Deux fines arcades plaquées se terminant par des gâbles pointus le flanquent. Le soubassement du portail se compose d'une partie basse nue et d'une partie haute ornée d'une série de bas-reliefs insérés dans des grands quadrilobes à redents ; il se termine par un cordon mouluré. Au-dessus, deux séries de trois niches polygonales, munies de petits socles figurés et de dais architecturés, étaient destinées à recevoir les statues d'ébrasement. Ces niches sont séparées les unes des autres par des faisceaux de colonnettes qui, dépourvues de chapiteaux, se prolongent à travers les voussures. Ces dernières sont dotées de trois rangées de statuettes représentant dix anges debout (voussure intérieure), les dix Vierges sages et folles (voussure médiane) et les douze apôtres (voussure extérieure). Le grand gâble au-dessus est orné d'un pentalobe ajouré et de trois petites rosaces en fort relief situées dans les écoinçons.

L'élévation des ébrasements, c'est-à-dire le mur bahut orné de quadrilobes historiés surmonté d'une niche polygonale à dais et petit socle, a été reproduite dans les arcades plaquées qui encadrent le portail. Au-dessus, ces arcades se composent d'une lancette redentée aveugle, puis d'un haut gâble dont les rampants, fortement inclinés et appuyés sur deux petites

gargouilles, sont ornés de crochets et coiffés d'un fleuron. Les deux arcades sont flanquées, sur toute leur hauteur, de deux éperons sommés de pinacles.

Etat de conservation

Le portail est aujourd'hui dépourvu de tympan, de trumeau et de statues d'ébrasement. Si les deux premiers, rapidement évoqués dans l'ouvrage du chanoine Lopès paru en 1668⁹, ont disparu à la Révolution¹⁰, les niches d'ébrasement semblent toujours avoir été vides : Lopès, en effet, n'en souffle mot, et le fond des niches ne présente aucune trace d'ancrage pour de grandes statues. A l'extrême fin du XVIIIe siècle, l'ensemble de la sculpture a été recouvert d'un badigeon gris¹¹. Peut-être a-t-on enlevé alors l'ancienne polychromie ; en tout cas, on n'en a pas trouvé trace lors de la dernière restauration (alors que des restes de l'enduit gris ont été décelés).

3. Baurein, t. IV, 1876, p. 316-317 : « Il est à présumer qu'il y avait dans cette place [i. e. la petite place de Saint-André] une porte de Ville pratiquée dans l'ancien mur qui la traversait. Il semble au moins qu'on peut l'inférer d'un ancien Statut de l'Eglise Saint-André de l'an 1366, dans lequel il est fait mention d'une Maison Canoniale placée, y est-il dit, à la sortie de la porte par laquelle on va de l'Eglise Saint-André vers le moulin. [...] Il est constant qu'il y avait un moulin appartenant au Chapitre de Saint-André qui étoit situé au bout de la rue des Palanques vers la petite place, c'est pour cette raison que cette rue étoit anciennement appelée rue du Moulin ». Cf. aussi Courteault, 1911, p. 10 et 11-12 (probablement par inadvertance, l'auteur attribue à ce statut la date de 1336) ; cette porte n'est pas mentionnée dans Boutouille, 2003, p. 59-75.
4. Cf. Jean-Courret et Lavaud (coord.), 2009, vol. II, p. 101.
5. Selon Marionneau, 1861, p. 26-27, l'accès à ce portail aurait été très restreint : la porte méridionale « ne donnait accès dans l'église qu'aux personnes résidant dans les dépendances du chapitre, et rarement à la population bordelaise. Au moyen âge, tout le terrain compris entre la façade méridionale de la cathédrale et le Peugue [...] était la partie privative du clergé. »
6. La chronologie relative entre le portail sud et le cloître, détruit en 1865, n'a pas encore pu être établie, pas plus d'ailleurs que la datation précise de ce cloître. A en juger d'après les formes architecturales des éléments de la galerie conservés, le cloître a très bien pu précéder la réalisation du portail sud. Même s'il avait été construit après le portail - mais alors sans doute peu de temps après -, la situation topographique « étriquée » de celui-ci existait sans doute dès le départ, étant donné que le cloître gothique remplaçait au XIVe siècle un « *claustrum* » mentionné dès 1124 (cf. Jean-Courret et Lavaud (coord.), 2009, t. III, p. 193-195, ici p. 193).
7. Ces bâtiments, dont nous ignorons la date de construction, servirent du moins à l'époque moderne de salle capitulaire (cf. Jean-Courret et Lavaud (coord.), 2009, t. III, p. 193-195, ici p. 194).
8. Pour le dégagement de la cathédrale au XIXe siècle, cf. Schoonbaert, 2003, p. 141-162.
9. Callen éd. Lopès, 1882/1884, vol. 1, p. 142-143.
10. Selon Bernadau, 1844, p. 224, le tympan et le trumeau furent détruits en 1793 parce qu'ils gênaient la circulation des charrettes de foin que l'on emmagasinait alors dans la cathédrale.
11. Ce badigeon est mentionné par exemple par Marionneau, 1861, p. 28.

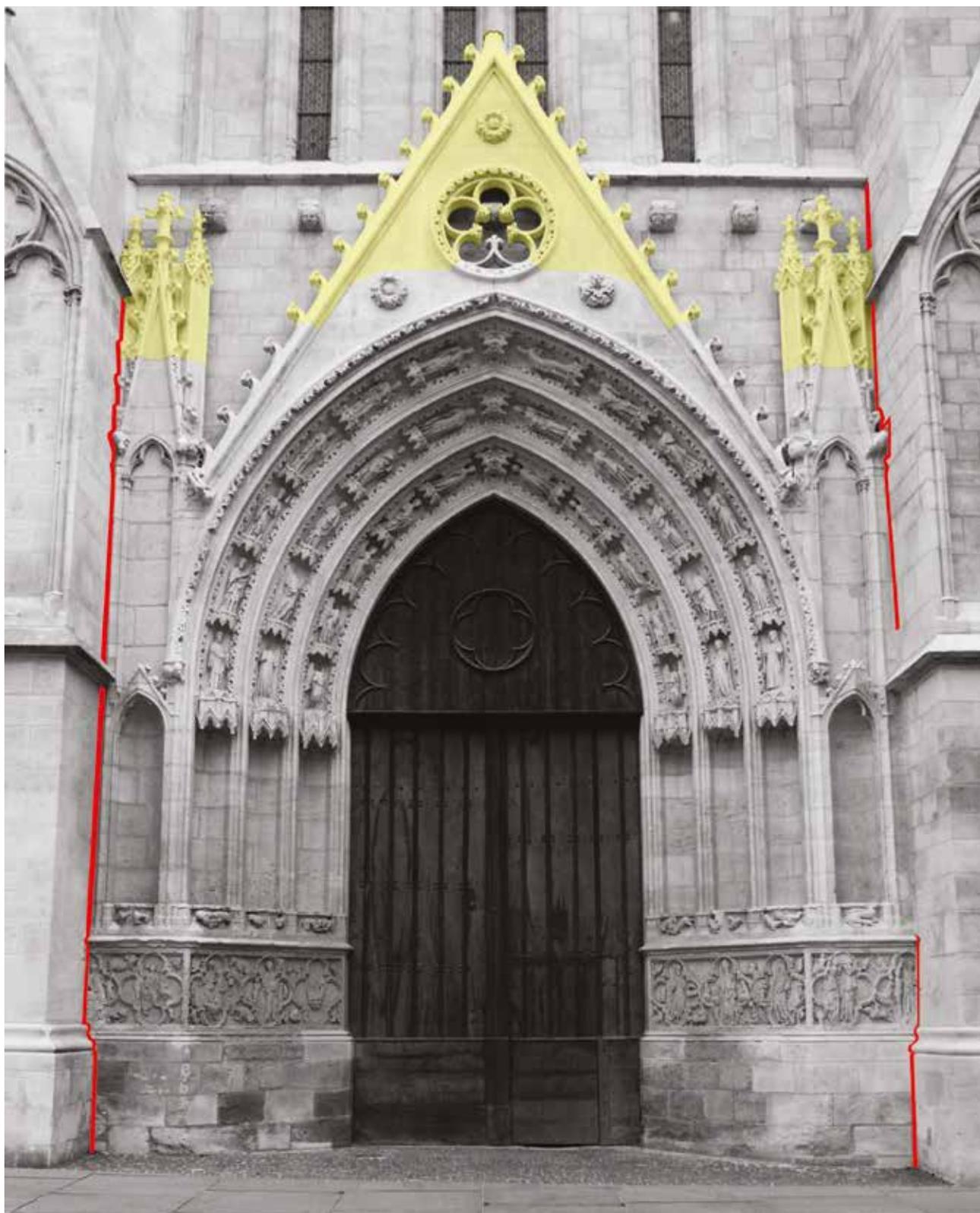


Fig. 2. - Bordeaux, cathédrale, portail du bras sud du transept. En rouge vif : coups de sabre ; en jaune : blocs remplacés.



Fig. 3. - Bordeaux, cathédrale, état du portail avant les restaurations de la fin du XIXe siècle (photographie de Jules Alphonse Terpereau, vers 1870 ? ; A.D.Gir, 162 T 1).

En 1819, le gâble principal et les gâbles secondaires ont été partiellement détruits (fig. 3) - apparemment, afin d'établir un auvent qui devait protéger le portail des intempéries¹². Probablement vers 1880, sous la direction de l'architecte diocésain Paul Abadie, les gâbles et les pinacles qui les flanquaient furent reconstruits¹³. Ces réfections sont sans doute largement conformes à la disposition originale. En effet, les assises inférieures des trois gâbles étant encore conservées, celles-ci prédéterminèrent l'inclinaison des rampants et le plan des pinacles ; elles fournirent en outre des modèles pour l'aspect des crochets. Enfin, les deux rosaces inférieures et le bloc inférieur du grand pentalobe ajouré du gâble subsistaient encore : ils permirent la réfection selon le même modèle de la troisième rosace dans la pointe du gâble et celle des parties manquantes du pentalobe central.

L'épiderme de la pierre du portail, notamment au niveau du soubassement, est assez dégradé. Dans la partie inférieure, de nombreux blocs ont été changés ; dans la partie supérieure comportant les bas-reliefs, les originaux subsistent toujours, mais les scènes figurées sont fortement érodées. Il en va de même des petits socles des niches d'ébrasements, dont le décor figuré est souvent très abîmé. Les parties hautes du portail

sont mieux conservées. Si les grands dais montrent encore de nombreuses dégradations (tourelles d'angle cassées ou décoiffées, gâbles et redents des arcs brisés), les statuette des voussures et les petits dais sont dans leur majorité assez bien conservés et, grâce au récent nettoyage, redevenues « lisibles » (pour le détail de l'état de conservation des statuette, cf. le catalogue en fin du présent article). Les cordons de feuillage qui ornent les voussures ne présentent quasiment pas de lacune ; les traces d'outils des sculpteurs subsistent même encore souvent. Si les êtres hybrides soutenant les rampants des gâbles sont encore d'origine, la chimère soutenant l'extrémité orientale du cordon feuillagé ceignant l'archivolte a été refaite lors des dernières restaurations.

L'architecture du portail et ses modèles

Le portail sud de Saint-André introduit dans le grand Sud-Ouest un nouveau type de cadre architectural « systématisé », directement importé depuis le Nord de la France. Son prototype a été élaboré à Paris, aux façades du transept de Notre-Dame ; le portail du bras sud, réalisé à partir de 1258, en constitue le premier exemple (fig. 4). Cette nouvelle génération de portails systématisés se caractérise en particulier par la liaison indissociable et organique entre ébrasement et voussures, assurée par les faisceaux de colonnettes qui séparent les niches d'ébrasement et qui se prolongent, sans changer de diamètre ni de modénature, à travers l'archivolte du portail¹⁴.

Cette coordination parfaite entre éléments porteurs et éléments portés faisait justement défaut aux portails aquitains de la génération précédente, dont notamment le portail de la nef de la cathédrale bordelaise (« portail Royal »), le portail ouvrant sur le bas-côté sud de la nef de Saint-Seurin de Bordeaux, les portails des cathédrales de Bayonne et de Dax, ceux de l'église souterraine et de la collégiale de Saint-Emilion, ou encore celui du portail occidental de Saint-Macaire. A l'instar des portails occidentaux des cathédrales de Bourges et de Poitiers, ce groupe présente des ébrasements à fond lisse - et non creusé de niches profondes - et scandés de colonnettes qui, au lieu de se prolonger à travers l'archivolte, supportent les grands dais. Par voie de conséquence, leurs voussures ne sont pas séparées

12. Gardelles, 1963, p. 67 ; cet auvent, qui suivait approximativement la courbe de l'extrados du portail mais englobait les restes du gâble principal, est représentée sur la gravure (milieu du XIXe siècle) de la façade du bras sud du transept, reproduite dans Gardelles, 1989, p. 81.

13. Gardelles, 1963, p. 67.

14. Pour la notion du portail systématisé, cf. Schlicht, 2005, p. 34-35.



Fig. 4. - Paris, cathédrale, portail du bras sud du transept.

les unes des autres par un faisceau de tores fortement saillant, comme c'est le cas des portails systématisés, mais simplement juxtaposés.

Bien qu'elle en soit le trait principal, la liaison intime entre ébrasement et archivolt n'est pas le seul élément du portail sud de Saint-André qui soit tributaire des modèles septentrionaux et plus particulièrement parisiens. Le portail bordelais reproduit aussi la profondeur réduite des ébrasements à trois grandes niches à statues et, par voie de conséquence, de l'archivolt à trois rangées de voussures. En effet, si bien des portails antérieurs à ceux du transept parisien présentent des voussures figurées multiples, comme c'est le cas à Amiens (jusqu'à 8 rangées, au portail central), à Bourges (jusqu'à 6), à Reims (jusqu'à 5), mais aussi au portail Royal de Saint-André (4) et à Bazas (jusqu'à 5), les œuvres réalisées en France à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge ne dépasseront plus qu'exceptionnellement le nombre de trois¹⁵. Dérivent également du prototype parisien les niches profondes de plan polygonal du portail sud bordelais, la minceur des tores séparant ces niches, et l'emploi d'arcades latérales aveugles

dont l'agencement reproduit de manière simplifiée l'élévation du portail ; il en va de même de l'utilisation systématique de gâbles pointus pour coiffer portail et arcades latérales, gâbles ornés de polylobes et de petites chimères placées à la naissance des rampants crochétés.

Si le portail sud de Paris figure assurément parmi les sources d'inspiration directes du portail méridional de Saint-André - l'absence de chapiteaux aux faisceaux de colonnettes des deux portails, inusitée ailleurs, le prouve -, il n'en constitua pas pour autant le seul modèle des constructeurs bordelais. En effet, certains traits, comme les cordons des feuillages ornant les voussures, ne sont pas préfigurés dans l'œuvre de la capitale, alors qu'ils existent dans bien d'autres portails systématisés du Nord de la France. Ces cordons, qui s'intercalent entre les moulures et les statuette des voussures afin de rétrécir la largeur de ces dernières par rapport à celle des niches d'ébrasement, apparaissent sans doute pour la première fois¹⁶ au portail du bras nord du transept de la cathédrale de Rouen, commencé en 1281 (fig. 5). Étant donné que le portail rouennais servit explicitement, quelques années plus tard, de modèle au portail nord de Saint-André (la « porte des Flèches »)¹⁷, il se peut fort bien que les auteurs du portail sud l'aient déjà sélectionné comme l'une de leurs sources d'inspiration.

Les soubassements à évaseement continu et ornés de quadrilobes figurés du portail bordelais, quant à eux, n'apparaissent ni à Paris ni à Rouen. Ce type de bahut caractérise une série d'autres portails, comme la Porte Rouge de la cathédrale de Paris (vers 1270), les portails occidentaux de la cathédrale d'Auxerre (commencés dans les années 1260)¹⁸ ou encore le portail du bras sud du transept de la cathédrale de Tours (peu après 1283-1285 ?)¹⁹. Toutefois, ce détail est le seul point en

15. C'est notamment le cas du portail central de la cathédrale de Lyon, qui compte quatre voussures figurées. Le portail central de la façade occidentale de la cathédrale d'Auxerre (6 voussures réalisées vers 1400) et le portail Saint-Guillaume de la cathédrale de Bourges (5 voussures réalisées à partir de 1506) doivent leur nombre plus élevé de voussures au fait qu'ils avaient été commencés bien plus tôt (Auxerre : vers 1270) ou qu'ils remplacent un portail plus ancien en respectant les dispositions antérieures (Bourges : vers 1230).

16. Si les cordons de feuillage accompagnant les groupés sculptés de l'archivolt de la Porte Rouge de la cathédrale de Paris (vers 1270) sont antérieurs à ceux de Rouen, ils n'y sont pas cantonnés aux seules voussures comme c'est le cas à Rouen et Bordeaux, mais descendent jusqu'au soubassement. De ce fait, ils ne servent pas à rétrécir la largeur des voussures ; leur fonction n'est donc pas la même que celle qu'occupent les bandes feuillagées à Bordeaux.

17. Schlicht, 2001, p. 71-78.

18. Pour la datation des portails, cf. Hansen, 2011.

19. La date de 1283-1285, fournie par dendrochronologie, est celle des échantillons les plus tardifs parmi les bois prélevés de la charpente du bras sud du transept de la cathédrale de Tours ; d'autres échantillons datent de 1273-1275 (Andrault-Schmitt, 2010, p. 97). Quant au portail sud tourangeau, Claude Andrault-Schmitt (2010, p. 232) le situe « peu après le temps de la pose de la charpente » du bras sud.



Fig. 5. - Réduction de la largeur des voussures par insertion de cordons feuillagés au portail sud de Bordeaux (à gauche) et au portail nord de Rouen (à droite).

commun entre les trois portails évoqués et l'œuvre bordelaise. En outre, les similitudes avec la Porte Rouge et Auxerre ne vont pas au-delà du simple parti d'ornementation, sans que l'agencement ou les formes de détail soient vraiment comparables. Il en va autrement du portail tourangeau, dont le soubassement est effectivement presque identique à celui du portail bordelais : au-dessus d'une bande nue de mur se développe une frise de bas-reliefs insérés dans des grands quadrilobes à redents ; les écoinçons entre ces quadrilobes jointifs sont occupés par des *marginalia* en fort relief (fig. 6). Compte tenu de l'antériorité du portail sud de Tours par rapport à celui de Bordeaux, ce dernier a bien pu emprunter l'agencement du soubassement au premier.

L'idée me paraît d'autant plus probable que l'œuvre bordelaise partage avec la cathédrale de Tours un autre élément architectural spécifique - ce qui confirmerait donc que Saint-Gatien

faisait effectivement partie des monuments servant de référence aux bâtisseurs bordelais. Le parallèle formel évoqué ne concerne pas le portail sud de Tours, mais son pendant ouvrant dans le bras nord du transept. Les deux œuvres présentent une silhouette assez similaire, composée d'une baie centrale à trois voussures surmontées d'un gâble et flanquée de deux arcades aveugles. Ces arcades aveugles, en particulier, sont liées par une série de parallèles formels. En dépit du fait que celles de Tours comportent deux niches et non une seule comme c'est le cas à Bordeaux, ces arcades, très étirées en hauteur, montrent des proportions similaires. A Tours comme à Bordeaux, leur soubassement, droit, est sommé d'un cordon mouluré. Du glacis qui le surmonte surgissent de courtes amorces de socles polygonaux. Les grandes niches à pans brisés sont surmontées de lancettes à fond plat, puis d'un gâble très aigu. La véritable spécificité des arcades latérales, et que les portails de Tours et de Bordeaux sont à ma connaissance les seuls à partager,

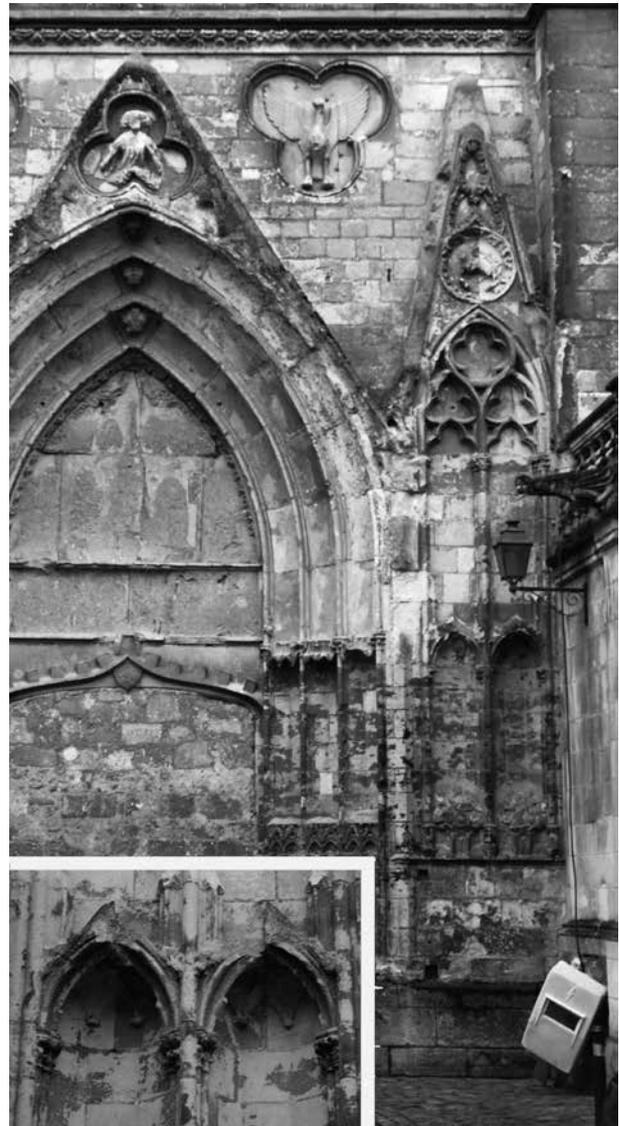


Fig. 6. - Mur bahut du portail : a) Bordeaux, portail du bras sud ;
b) Tours, cathédrale, portail du bras sud du transept.

Fig. 7. - Tours, cathédrale, portail du bras nord du transept.
En encadré : les dais des niches latérales.

réside toutefois dans l'agencement des dais qui surmontent les grandes niches polygonales : ils se composent d'un arc brisé redenté dont la courbe, au lieu de rester parallèle au plan de la façade, fait saillie en s'avancant vers l'extérieur ; épousant la saillie de cet arc « sphérique », les pans du gâble au-dessus se rejoignent à angle obtus (fig. 2 et 7, encadré).

Le cadre architectural du portail du bras sud de Saint-André forme ainsi une synthèse d'éléments empruntés à trois modèles : le portail sud de Notre-Dame de Paris, le portail nord de la cathédrale de Rouen et les deux portails du transept de la cathédrale de Tours. A l'exception peut-être de l'agencement des dais ²⁰, tous les traits distinctifs du portail bordelais y sont préfigurés. Que le regard des bâtisseurs bordelais se soit avant tout dirigé vers le Nord de la France ²¹ ne paraît pas étonnant,



20. Contrairement aux habitudes observées dans le Nord de la France, les grands dais des ébrasements bordelais ne sont pas standardisés, mais au contraire formellement diversifiés. Ils comportent en outre des éléments inhabituels comme des tourelles d'angle de plan circulaire, alors que celles-ci sont systématiquement polygonales ou carrées dans le Nord de la France, mais aussi à la porte des Flèches de Saint-André.

21. Jusqu'à présent, on a avant tout évoqué des parallèles formels avec l'Espagne, notamment en ce qui concerne le décor de bas-reliefs du soubassement du portail bordelais, que l'on retrouve de manière similaire au portail de la Vierge *del Amparo* à la cathédrale de Pampelune (Araguas, 1999 et Araguas, 2001, p. 40). Ces parallèles formels sont toutefois moins développés que ceux que le portail bordelais entretient avec celui de Tours, par exemple. En tout état de cause, les exemples espagnols, postérieurs à l'œuvre bordelaise, n'ont pu influencer sur l'agencement du portail bordelais.

tant cette région dominait alors toujours l'évolution artistique en général et l'élaboration des cadres architecturaux des portails en particulier²².

Loin de constituer un quelconque manque d'originalité, l'imitation fidèle des modèles met tout d'abord en évidence le large horizon des commanditaires et des bâtisseurs bordelais en matière architecturale, manifestement parfaitement au courant des réalisations majeures du moment sur le territoire français. Par ailleurs, l'imitation explicite de modèles - généralement prestigieux, comme la Sainte-Chapelle ou Notre-Dame de Paris - était alors une pratique courante, même lorsqu'il s'agissait d'édifices de tout premier ordre. Ainsi, le portail du bras nord du transept de la cathédrale de Rouen, à l'époque de sa construction sans doute la réalisation la plus ambitieuse dans son domaine, copie-t-il fidèlement le portail du bras sud du transept de Notre-Dame de Paris. Il en va de même des fenêtres hautes du chevet de ce même édifice normand, reconstruites vers 1430 selon le modèle de la Sainte-Chapelle parisienne. En imitant de tels édifices à Bordeaux, les bâtisseurs de Saint-André affichaient tout d'abord leur ambition de posséder, eux aussi, une cathédrale en tout point similaire aux « églises nobles que l'on construit dans le royaume de France »²³.

La qualité des édifices sélectionnés comme références pour le portail bordelais tend à confirmer cette idée. Selon toute évidence, cette sélection ne se fit pas au hasard, mais révèle une conscience forte du rang que Saint-André se devait d'occuper : aussi bien Rouen (dont le modèle allait devenir encore plus prégnant pour la porte des Flèches) que Tours étaient des sièges archiépiscopaux - tout comme l'était Bordeaux. Quant à Paris, est-il besoin de rappeler qu'il s'agissait à la fois de la capitale du royaume capétien et de la « capitale culturelle européenne »²⁴ ? Les splendides façades du transept de Notre-Dame en constituaient dès leur construction vers 1250 deux des joyaux les plus célèbres²⁵.

Si le portail bordelais se réfère explicitement aux entrées des cathédrales parisiennes, rouennaises et tourangelles, il n'atteint pas - du moins en ce qui concerne Paris et Rouen - le niveau artistique ni le luxe décoratif de ces modèles. Evoquons à ce propos le nombre d'arcades latérales aveugles qui flanquent le portail proprement dit - quatre à Paris, six à Rouen, mais deux seulement à Bordeaux -, l'agencement du gâble principal - plus haut à Paris et à Rouen, ce dernier étant en outre entièrement ajouré -, ou encore la quantité du décor sculpté des voussures - 42 statuette à Paris, 48 à Rouen, mais 32 seulement à Bordeaux. Cette réduction manifeste de l'ampleur de l'entreprise ne serait-ce que sur le plan quantitatif s'explique sans doute tout d'abord par le fait que les bâtisseurs bordelais ne pouvaient disposer d'autant de moyens financiers que leurs collègues parisiens et rouennais. Observons toutefois que la porte des Flèches de Saint-

André, quoique érigée seulement peu de temps après le portail du bras sud, montre des ambitions plus élevées. En témoignent, toujours d'un point de vue purement quantitatif, le nombre plus élevé des statuette de voussures - il y en a 36 -, le soubassement du portail composé de piédestaux individualisés ou encore les remplages aveugles ornant le revers du portail. La brièveté du laps de temps séparant la réalisation des deux portails du transept de Saint-André rend peu vraisemblable l'idée selon laquelle ces différences d'agencement - et d'ambition, qu'ils reflètent - s'expliqueraient uniquement par des moyens financiers subitement plus élevés dont auraient pu bénéficier les bâtisseurs. Il paraît bien plus probable de les attribuer en premier lieu au désir de hiérarchiser les portails de la cathédrale selon leur importance en réservant le traitement artistique le plus sophistiqué à l'entrée principale qu'est la porte des Flèches.

Iconographie

En l'état actuel, le cycle sculpté du portail est lacunaire au point d'entraver largement notre compréhension de sa signification initiale. Le tympan figuré a été détruit pendant la Révolution, sans que nous connaissions précisément le sujet qui l'ornait à l'origine. Avec la suppression du trumeau lors des mêmes événements, la statue qui semble y avoir été apposée a elle aussi disparu²⁶. Manquent enfin les grandes statues qui devaient occuper les huit niches des ébrasements et des arcades latérales - qu'on les ait réellement exécutées au Moyen Âge ou qu'elles soient restées au stade de projet.

22. Dans le domaine architectural, le Midi avait développé, avec les chevets des cathédrales de Narbonne, de Toulouse et de Rodez, des nouvelles formules d'une grande modernité, en comparaison desquelles le vocabulaire formel contemporain du Nord de la France paraît bien conservateur. Toutefois, en matière de luxe décoratif et de sophistication - deux orientations du gothique toujours très prisées -, la région parisienne continuait à donner le ton. C'est d'autant plus vrai en ce qui concerne l'agencement des grands portails sculptés : contrairement à la « grande » architecture de ces régions, les portails du Midi, très rares, ne présentent pas de traits spécifiques résolument novateurs.

23. « ...ecclesias nobiles et magnifice operatas [...] que in regno francie construuntur... » Pour cette phrase, bien connue, par laquelle le chapitre cathédral de Narbonne exprime à la fois son admiration de l'architecture gothique du Nord de la France et son désir de posséder un édifice similaire, cf. Freigang, 1992, p. 357-361.

24. Cf. notamment Sauerländer, 1988, p. 12-45.

25. Les façades du transept de la cathédrale parisienne - dont notamment les roses - ont été célébrées, dès 1323, par Jean de Jandun dans son *Tractatus de laudibus parisiis* (« Bien volontiers, j'apprendrais où l'on peut trouver deux cercles pareilles [...] à qui l'on donne, à cause de leur similitude, le nom de la quatrième voyelle [c'est-à-dire « O »]. Trad. d'après l'édition du manuscrit dans Le Roux de Lincy et Tisserand, 1876, p. 44. Les nombreuses imitations des façades parisiennes sur le territoire français et au-delà témoignent, elles aussi, de leur très grande renommée.

26. Le tympan et le trumeau ont été supprimés dans les années 1790 (cf. Gardelles, 1965, p. 336 et Gardelles, 1989, p. 80).

Notre compréhension du cycle n'est pas seulement compromise par ces pertes, mais aussi par les difficultés liées à l'identification des scènes du soubassement du portail. L'interprétation proposée par Jacques Gardelles, selon laquelle les bas-reliefs enchâssés dans dix quadrilobes à redents représenteraient des scènes de la vie de saint Martial, n'empêche pas entièrement l'adhésion : trop d'éléments restent encore inexplicables, leur sens mystérieux²⁷. La forte dégradation de l'épiderme de la pierre, faisant disparaître bien de détails, ne rend que plus difficile encore leur déchiffrement.

Seules les voussures, dont l'état de conservation est plus satisfaisant²⁸, ne posent guère de problèmes d'identification : se succèdent, de l'intérieur vers l'extérieur, dix anges debout dont l'un agite encore un encensoir, les dix Vierges sages et folles initialement pourvues de leurs lampes à huile respectivement redressées et renversées (seules les deux Vierges folles supérieures, G4 et G5²⁹, ont conservé leur lampe), enfin douze apôtres munis le plus souvent d'un livre et de l'attribut de leur martyre.

Le tympan, le trumeau et les statues d'ébrasement

Bien qu'elle reste nécessairement fortement hypothétique, seule la restitution de l'iconographie des parties aujourd'hui détruites semble permettre de mieux saisir la signification de l'ensemble sculpté ornant le portail. Quoique malheureusement non exempt d'ambiguïtés, le témoignage de Hiérosme Lopès est à ce propos capital : le théologal de Saint-André évoque dans son ouvrage sur la cathédrale paru en 1668 une image de la Vierge en relief « au-dessus » de la porte méridionale, surmontée de l'Assomption de Marie et d'un ange³⁰. Lopès distingue la représentation isolée de la Vierge « en relief » d'une « image en pierre » où Marie fait partie d'une scène, en l'occurrence l'Assomption. Cette dernière est placée au-dessus de la première. A en juger d'après les portails gothiques consacrés à la Vierge, l'interprétation la plus probable de ce passage est sans doute de restituer une Vierge à l'Enfant au trumeau (et non au tympan, en dépit du qualificatif « au-dessus » employé par Lopès), alors que l'Assomption a dû occuper le tympan.

Apparemment dans ce même tympan, Lopès situe un ange « qui appelle les hommes au Jugement »³¹. Cet ange soufflait-il donc dans une trompette afin de donner le signal du Jugement dernier ? L'idée se heurte à plusieurs obstacles. D'une part, aucun tympan gothique français ne représente à ma connaissance conjointement l'Assomption et le Jugement dernier. D'autre part, le Jugement dernier figurait déjà dans le tympan du portail Royal de la cathédrale bordelaise ; or, l'idée

d'un doublon iconographique paraît peu probable. Sans qu'il soit possible de statuer de manière définitive, il faut probablement en déduire que l'ange mentionné par Lopès faisait partie d'un autre thème iconographique figurant au tympan, peut-être même de l'Assomption.

L'Assomption constitue la seule scène explicitement nommée par Lopès. On remarquera toutefois qu'aucun tympan gothique français aujourd'hui conservé n'est exclusivement dédié à ce sujet³² ; le plus souvent, cette scène est complétée par la Dormition et le Couronnement de la Vierge (l'un et l'autre sujet font d'ailleurs intervenir des anges). S'il en avait été de même à Bordeaux, le fait que Lopès n'évoque explicitement que l'Assomption de la Vierge semblerait alors indiquer qu'elle dominait le tympan, par exemple en occupant le centre. Tel est le cas du portail de la Vierge de la cathédrale de Bourges (avant 1237) ou encore de celui du portail du bras sud du transept de Saint-Ouen de Rouen (début du XVe siècle ; fig. 8)³³. A Bourges, en particulier, le Couronnement de la Vierge présente des dimensions nettement plus réduites que l'Assomption en dessous ; le silence de Lopès sur d'éventuelles scènes supplémentaires pourrait s'expliquer par une mise en page similaire du tympan bordelais. Quoi qu'il en soit : compte tenu de la tradition iconographique française en la matière, le tympan bordelais comportait très probablement d'autres scènes mariales que la seule Assomption. S'il est permis de tirer des déductions à partir des monuments encore conservés, qui associent régulièrement l'Assomption au Couronnement de la Vierge, cette dernière scène a dû figurer aussi à Bordeaux, sans doute dans la pointe du tympan. D'autres sujets, comme

27. Pour cette interprétation des scènes, proposée avec beaucoup de réserves, cf. Gardelles, 1963, p. 236-243 et Gardelles, 1989, p. 82-85.

28. Pour le détail de l'état de conservation, cf. le catalogue des sculptures des voussures ci-dessous.

29. Les statuettes sont localisées à l'aide de la combinaison d'une lettre (G pour la partie gauche ou occidentale de la voussure, D pour la partie droite ou orientale de la voussure) et d'un chiffre (de 1 à 6, en commençant par le bas).

30. Callen éd. Lopès, 1882/1884, vol. 1, p. 142-143 : « La porte qui est à son opposé [i. e. le portail sud] est de semblable travail, au dessus de laquelle est une belle Image de la Vierge en relief ; et au dessus a été taillée dans la pierre l'Image de son Assomption, et un Ange qui appelle les hommes au Jugement ».

31. Cf. la note précédente.

32. Des bas-reliefs isolés représentant l'Assomption se trouvent par exemple insérés dans le mur nord du pourtour du chevet de Notre-Dame de Paris (vers 1320) ou encore au portail sud-ouest de la cathédrale de Sens (après 1268). La représentation sculptée de l'Assomption à grande échelle et sans connexion avec le Couronnement de la Vierge ne semble apparaître guère qu'avec l'œuvre que réalisa, entre 1352 et 1360, Andrea Orcagna pour Orsanmichele à Florence.

33. Pour ce portail, cf. Kurmann, 2005, p. 242-245.

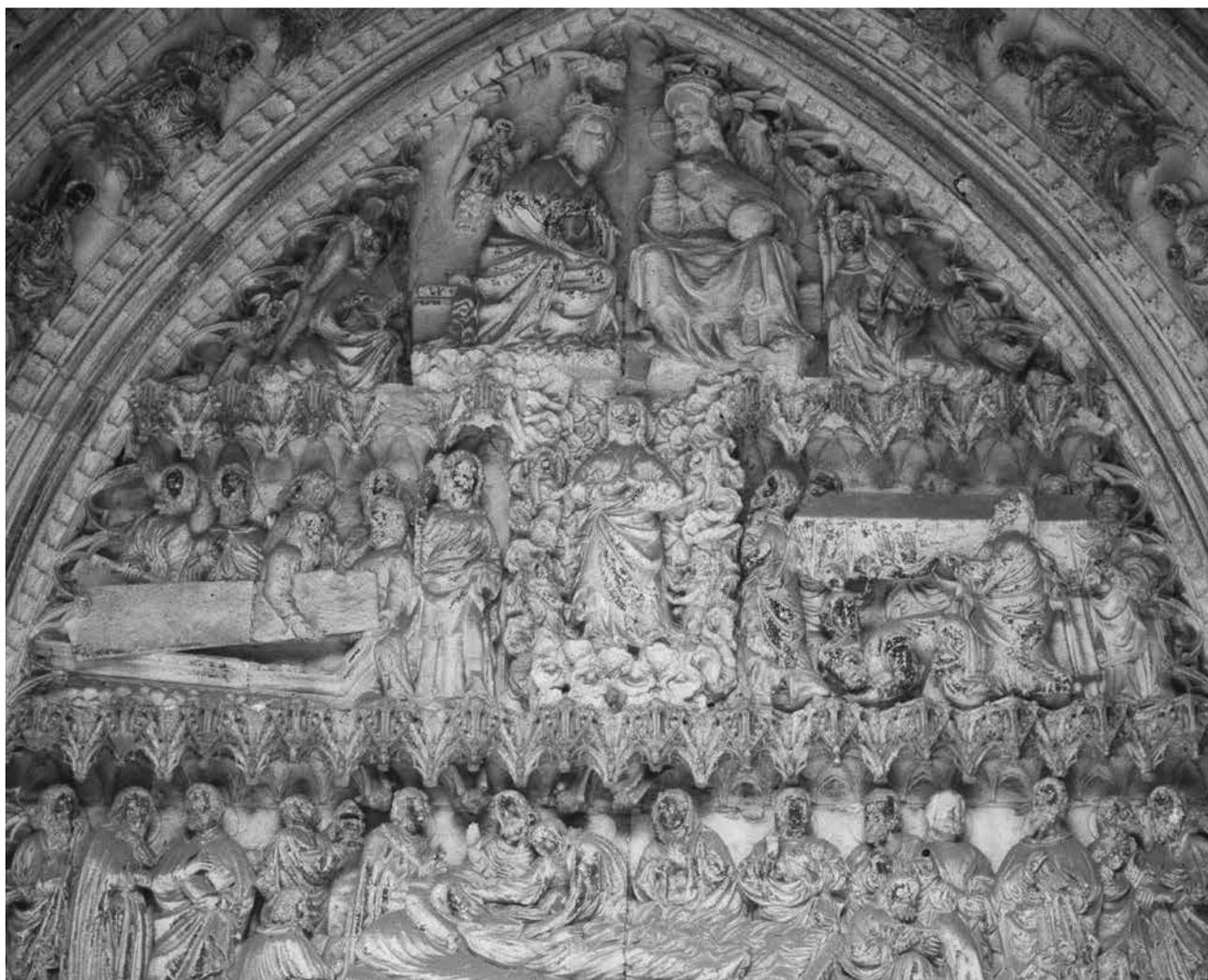


Fig. 8. - Rouen, Saint-Ouen, portail du bras sud du transept, tympan (cl. Peter Kurmann).



Fig. 9. - Paris, cathédrale, relief du mur du pourtour du chevet, côté nord : Assomption de la Vierge (cl. Roman Mohr).

la Dormition, ont pu s'y agréger³⁴. Quant à l'agencement possible de l'Assomption bordelaise, le bas-relief du chevet de la cathédrale parisienne, *grosso modo* contemporain, en fournit peut-être une idée (fig. 9).

Si elles n'ont probablement jamais été réalisées - Lopès n'y fait pas allusion, et aucune trace d'ancrage n'apparaît dans les niches -, les statues d'ébrasements faisaient sans doute partie du projet élaboré par le concepteur du cycle sculpté du portail sud. Quel groupe de personnes a pu être prévu pour cet emplacement ? Il semble très difficile de répondre à cette question. Les lutteurs, atlantes et autres paires d'animaux en train de se combattre qui figurent sur les petits socles des niches d'ébrasement, si elles ont tous une connotation négative aux yeux des clercs de l'époque, ne semblent pas pouvoir fournir des indications pertinentes relatives à l'identité des statues qui les surmontaient. De même, il ne semble pas possible de progresser par le biais de comparaisons avec d'autres portails français plus ou moins contemporains. Parmi les quelques exemples ayant conservé leurs statues d'ébrasement, en effet, aucun ne présente de tympan consacré à l'Assomption (et/ ou le Couronnement) de la Vierge³⁵.

Les voussures

Les hypothèses relatives à l'iconographie du tympan formulées ci-dessus peuvent être consolidées, dans une certaine mesure, par l'examen des statuette des voussures. S'il est vrai que la plupart des anges ont perdu leurs attributs - qui seuls permettent de spécifier la fonction et le rôle de ces messagers célestes -, l'un d'eux a conservé un encensoir qu'il est en train d'agiter (fig. 10). Qui l'ange encense-t-il ? Son action ne peut concerner ni les autres anges G2 et G4 placés en dessous et au-dessus de lui, ni la Vierge folle G3 qui se trouve à côté de lui. Elle ne peut se référer qu'aux scènes mariales figurant jadis sur le tympan, telle que l'Assomption ; comme peuvent l'illustrer le bas-relief du chevet de Notre-Dame de Paris (fig. 9) ou le tympan du portail de la Vierge de la cathédrale de Bourges, Marie y est effectivement régulièrement entourée d'anges pourvus d'encensoirs. Comme c'est aussi habituellement le cas ailleurs, le concepteur du programme iconographique bordelais a donc établi des liens thématiques qui unissent les scènes du tympan et les personnages qui l'entourent dans les voussures.

Si ces liens apparaissent évidents en ce qui concerne l'ange à l'encensoir, ils le sont certainement moins pour le seul autre ange de la voussure à avoir conservé son attribut, à savoir la statuette D4 qui présente une couronne fragmentaire (fig. 11). Alors que la représentation d'un ange porteur de couronne dans les voussures n'a rien d'inhabituel - il compte au contraire parmi les sujets les plus fréquents des portails des XIII^e et XIV^e siècles -, le destinataire de la couronne reste ici énigma-



Fig. 10.
- Bordeaux,
voussures
du portail
sud, ange G3
(détail).



Fig. 11.
- Bordeaux,
voussures du
portail sud,
détail de
l'ange D4 :
fragment de
couronne (?).

tique. Cette couronne, en effet, ne pouvait être destinée à la Vierge du tympan, qui - comme le montrent les autres tympan figurant cette scène - recevait la sienne des mains de l'Époux

34. Parmi les tympan consacrés à la Vierge et chronologiquement les plus proches du portail bordelais figure celui du portail latéral droit de la façade occidentale de la cathédrale de Meaux (après 1336) ; s'y superposent en trois registres des scènes de l'Enfance du Christ, la Dormition et le Couronnement de la Vierge.
35. Parmi les ensembles de statues d'ébrasement des alentours de 1300 subsistant, évoquons notamment ceux des deux portails du transept de la cathédrale de Rouen (dans les ébrasements : saintes Vierges au Nord, apôtres au Sud), du portail du bras nord de la cathédrale bordelaise (évêques), du portail du bras sud de la cathédrale de Meaux (saints), du portail sud-ouest de la collégiale de Mantes (apôtres) et des trois portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg (celle-ci faisant alors partie, bien entendu, de l'Empire et non du territoire français) : prophètes au portail central, Vierges sages et folles au portail latéral sud, Vertus au portail latéral nord.



Fig. 12. - Rouen, portail du bras nord du transept, tympan, détail : couronnement des élus au Paradis.

céleste ou d'un ange figurant au tympan. L'ange D4 réserve donc sa couronne, en tant que prix de victoire, à d'autres âmes justes ayant mérité la vie éternelle³⁶. Cette signification des couronnes est explicitement illustrée, entre autres, au tympan du portail des Libraires de la cathédrale de Rouen, où des anges, placés à l'intérieur du Paradis, posent des couronnes sur la tête des élus (fig. 12).

Deux possibilités peuvent ainsi s'envisager : soit le tympan bordelais comportait aussi un Jugement dernier (l'ange appelant les hommes au Jugement, mentionné par Lopès ?) - mais alors, rappelons-le, le tympan bordelais aurait présenté une iconographie inédite qui, en plus, aurait constitué un doublon avec celle du portail Royal -, soit ce tympan était effectivement orné, outre une Assomption, d'un Couronnement de la Vierge. Contrairement à l'Assomption, en effet, cette dernière scène entretient des liens étroits avec le thème du couronnement des élus à la fin du temps. Polysémique, elle a été interprétée de plusieurs façons par les exégètes. En effet, derrière l'image de la Vierge couronnée par le Christ, les théologiens reconnaissent la réunification finale de l'Eglise avec Dieu à la fin des temps. En même temps, le couronnement de Marie est la préfiguration du sort futur réservé à toute âme juste, c'est-à-dire celle des futurs élus : comme la Vierge, elle recevra la couronne de la vie éternelle et jouira de la vision de Dieu³⁷. De manière analogue, la scène de l'Assomption - qui, selon le témoignage de Lopès, semble avoir dominé le tympan - était sans doute chargée de connotations similaires : la résurrection de Marie et son

assomption aux cieux constituait pour chaque fidèle le gage de sa propre résurrection et de la possibilité de pouvoir rejoindre Dieu à la fin des temps³⁸.

Ainsi, l'évocation du thème des élus - par le biais de la couronne qui leur est réservée - introduit dans le programme du portail bordelais une connotation indubitablement eschatologique. Celle-ci est à la fois confirmée et renforcée par les dix Vierges sages et folles de la voussure médiane. En effet, selon l'exégèse de la parabole contée par Jésus en personne (*Évangile de Matthieu* 25, 1-13), celles-ci sont les images consacrées des Elus et des Reprouvés. Seront admis aux noces de l'Époux ceux qui, à l'instar des Vierges sages, ont veillé jusqu'à ce qu'il arrive. Leurs lampes à huile remplies, interprétées par l'exégèse comme étant le symbole de leurs vertus³⁹, leur permettent de franchir les portes de la salle des fêtes, autrement dit les portes du Paradis. En revanche, les Vierges folles, dépourvues de vertus, se trouveront à jamais exclues de la fête des noces et de la compagnie de l'Époux, c'est-à-dire du Christ⁴⁰.

36. Plusieurs passages du Nouveau Testament mentionnent des couronnes, prix du vainqueur, en tant que récompense pour ceux ayant obtenu la vie éternelle. Cf. la première épître de Pierre, 5, 2-4 (« Et quand paraîtra le Chef des pasteurs, vous recevrez la couronne de gloire qui ne se flétrit pas ») ; l'épître de Jacques, 1, 12 (« Heureux homme, celui qui supporte l'épreuve ! Sa valeur une fois reconnue, il recevra la couronne de vie que le Seigneur a promise à ceux qui l'aiment ») ; Apocalypse 2, 10 (« Reste fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie ») ; la deuxième épître à Timothée 4, 8 (« ...voici qu'est préparée pour moi la couronne de justice, qu'en retour le Seigneur me donnera en ce Jour-là, lui, le juste Juge, et non seulement à moi, mais à tous ceux qui auront attendu avec amour son Apparition »).

37. Cf. par exemple Lubac, 1985, p. 319-324. L'auteur cite ainsi l'interprétation de Thomas de Perseigne, *Comment. in cantica canticorum*, livre X (Patr. Lat., t. 206, col. 697c) : « *Per sponsam diximus quod aliquando designatur Virgo Maria, aliquando anima ambulans in justitia, aliquando militans Ecclesia* ». Godefroy d'Admont ou encore Denys le Chartreux avaient confirmé que le Cantique des Cantiques s'appliquait aussi bien à l'Eglise qu'à chaque âme fidèle au sein de l'Eglise, et tout spécialement à la Vierge.

38. Cf. les conclusions de Thérel, 1984, p. 339 à ce propos : « Dans le mystère de l'Assomption qui marque, en Marie, le triomphe complet de l'œuvre divine jusqu'en ses retentissements corporels, l'Eglise... célèbre la promesse et l'anticipation de son propre triomphe ».

39. Selon Mâle, 1986, p. 206, qui se réfère à la *Glose ordinaire*, « l'huile qui brûle dans leur lampe est la vertu suprême : la Charité » ; un peu plus loin, il cite un autre passage évoquant « la lampe où brûle l'amour de Dieu ». Selon Hugues de Saint-Victor, les lampes à huile représentent les bonnes œuvres, alors que l'huile symbolise la grâce ou la bonne conscience (*Allegoriae in Novum Testamentum*, livre II, chap. XXXIV ; Patr. Lat., t. 175, col. 799).

40. Pour l'interprétation de la parabole, cf. Mâle, 1986, p. 206 ; cf. aussi Hugues de Saint-Victor, *Allegoriae in Novum Testamentum*, livre II, chap. XXXIV (Patr. Lat., t. 175, col. 799).

Si les anges et les Vierges sages et folles complètent le sujet du tympan de manière pertinente - pour peu, bien évidemment, que l'iconographie proposée ici ait été effectivement celle choisie par les concepteurs bordelais -, les apôtres de la voussure extérieure paraissent plus difficiles à intégrer dans ces thématiques. Certes, les apôtres occupent un rôle prééminent aussi bien lors de l'Assomption - mais ils n'avaient à ce moment pas encore subi le martyre dont ils portent pourtant l'insigne - qu'à la fin des temps, lors du Jugement dernier : selon l'évangile de Matthieu, ils sont appelés à assister le Christ en tant qu'assesseurs⁴¹. Or, aucun élément - comme par exemple les trônes réservés aux juges qu'ils occupent parfois - ne vient confirmer cette idée pour le portail bordelais. Le concepteur les a pourvus de livres et d'instruments de martyre. Les apôtres apparaissent donc tout d'abord en tant qu'évangélistes ayant prêché la foi dans tous les pays⁴², et en tant que témoins exemplaires de la véracité de la doctrine chrétienne, pour laquelle ils furent prêts à sacrifier leur vie. Ces mérites éminents leur ont valu la couronne de la vie et une place de choix parmi les élus - et c'est peut-être pour cela qu'ils ont été représentés dans la voussure extérieure du portail, en complément des anges et des Vierges sages et folles. Compte tenu de notre ignorance quant aux sujets précis figurant sur le tympan, dans les ébrasements et dans les bas-reliefs du soubassement, avec lesquels les apôtres ont pu entretenir des liens thématiques, il convient toutefois de se garder d'être trop affirmatif à ce sujet.

En tout état de cause, le portail du bras sud du transept de Saint-André, consacré à la Vierge, apparaît comme un complément aux deux portails christiques occupant le côté nord de la cathédrale. Une configuration similaire et chronologiquement proche se retrouve par exemple à la cathédrale de Rouen : alors que la façade du bras nord du transept est consacrée au Jugement dernier, la façade sud représente l'œuvre salvatrice du Christ en bas et le Couronnement de la Vierge dans les parties supérieures. Comme nous venons de le voir, toutefois, la signification du portail bordelais ne s'épuise pas dans la seule glorification de la Vierge, mais véhicule aussi d'autres connotations, comme celle de la promesse de la Vie éternelle donnée à tout fidèle⁴³.

Analyse formelle des statuette des voussures

En dépit de leur nombre élevé, de leurs dimensions réduites et de leur emplacement éloigné dans les hauteurs du portail, les trente-deux statuette des voussures du portail bordelais présentent dans leur grande majorité une qualité artistique remarquable. En aucun cas, elles ne sauraient être considérées comme des objets issus d'une « fabrication en série » : chaque sculpture, en effet, se distingue par une composition des draperies individuelle ; les têtes sont le plus souvent modelées avec habileté⁴⁴. Par rapport à bien des statuette de voussures antérieures, notamment celles des grands cycles de la première moitié du XIIIe siècle (Amiens, Chartres...), les œuvres des environs de 1300 en général et du portail bordelais en particulier témoignent du soin nettement plus poussé qu'accordèrent les sculpteurs à ces œuvres de petites dimensions. En témoignent la diversification des plis, la complexité de la composition des draperies ou encore la subtilité avec laquelle les sculpteurs transcrivent la qualité des tissus.

Contraintes artistiques, libertés artistiques

Un certain nombre de facteurs limitent toutefois la diversité et la variabilité des sculptures. Il s'agit tout d'abord du choix de la statue solitaire, debout, simplement juxtaposée et superposée aux autres sculptures des voussures, qui n'effectue pas d'autre action que celle d'exposer aux yeux de tous ses attributs : livres, instruments de martyre, lampes à huile, encensoirs. Ensuite, les codes comportementaux du clergé imposaient manifestement un certain nombre de restrictions à l'agencement des œuvres.

-
41. « ...quand le Fils de l'homme siégera sur son trône de gloire, vous [i. e. les apôtres] siégerez vous aussi sur douze trônes, pour juger les douze tribus d'Israël » (Matthieu, 19, 28).
 42. Le Christ avait chargé les apôtres de répandre la Bonne Nouvelle partout dans le monde : « Vous serez alors mes témoins à Jérusalem, dans toute la Judée et la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre » (Actes des Apôtres, 1, 8).
 43. Pour la complémentarité des deux sujets iconographiques principaux, à savoir le Jugement dernier et l'Assomption/ Couronnement de la Vierge, cf. la remarque de Schiller, 1980, p. 108 : „Die Marien- und Gerichtsportale stehen in einem gedanklichen Zusammenhang. Der Angst, die das Weltgericht auslöst, steht in der Auferstehung und der Erhöhung Marias zu Christus die an dem vollkommensten Menschen schon Wirklichkeit gewordene Erfüllung der Verheißung gegenüber. Maria ist in diesen Bildprogrammen nicht allein Typus der Kirche, sondern insbesondere der endzeitlichen Vollendung.“
 44. Je ne partage pas - est-il besoin de le dire ? - l'opinion de Gardelles, 1963, p. 234, qui qualifie les statuette comme étant « d'une facture assez médiocre » et de « productions assez maladroites » ; le même auteur réitère son jugement en 1989 (p. 83 : « qualité médiocre » ; p. 85 : « monotonie générale de la facture »).

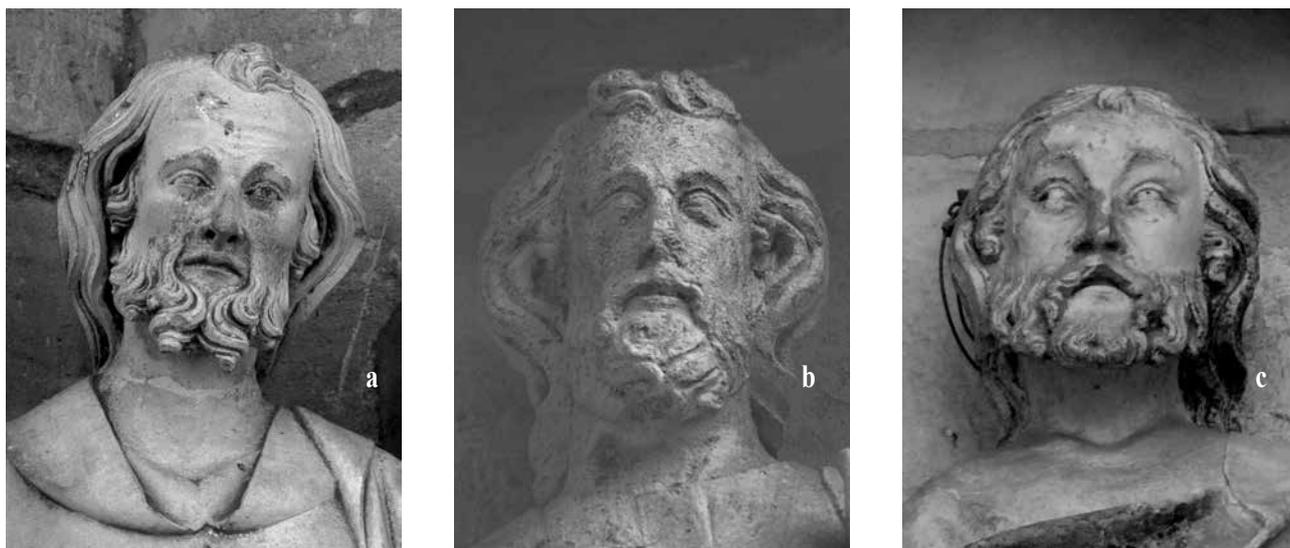


Fig. 13. - a) Ecouis, collégiale, Jean-Baptiste : tête ;

b) Bordeaux, voussures du portail sud, apôtre D2 : tête ;

c) Bordeaux, cathédrale, porte des Flèches, tête du Christ dans la pointe du tympan.

Ceux-ci, en effet, prônent une gestuelle retenue à l'extrême, condamnant les gestes amples, mais aussi les torsions marquées du corps et de ses membres⁴⁵. Les sculptures bordelaises se présentent donc généralement de face, le dos appuyé contre le fond de la voussure, les bras ramenés contre le tronc ; les jambes croisées de l'apôtre D4 restent tout à fait exceptionnelles au sein du cycle. Il en va de même des mimiques qui, conformément aux modèles donnés par les traités moraux de l'époque, restent toujours calmes, voire impassibles, et ne traduisent jamais de sentiment vif⁴⁶. De manière significative, les Vierges folles n'expriment nullement leur profond désespoir - contrairement à ce que l'on observe dans les rédactions germaniques de ce sujet⁴⁷. Les sculpteurs évitent de conférer aux visages des traits accusés ; on chercherait en vain à Bordeaux les têtes expressives au point de frôler parfois la caricature qui caractérisent les prophètes du portail central de la cathédrale de Strasbourg (vers 1290). Les canons esthétiques alors en vigueur en France privilégient au contraire une beauté intemporelle : la structure osseuse du crâne n'apparaît jamais, les chaires restent fermes, aucune ride ne s'imprime sur les visages⁴⁸. Parmi les apôtres, il n'y a guère que Paul, doté d'une calvitie, et Jean, imberbe, qui portent les marques de leur âge ; mais il s'agit là de traits particuliers consacrés par une longue tradition iconographique. Les autres disciples, en revanche, frappent par la grande similitude de leurs têtes : de volume presque cylindrique, fortement étirées en hauteur et assez émaciées, elles sont régulièrement dotées de longs cheveux ondulés disparaissant derrière les épaules et de barbes formant des torsades vigoureuses au niveau du menton

(fig. 13b). Ces multiples variations d'un même type de tête ne doivent pas être interprétées uniquement comme l'indice d'une réalisation par un seul et même sculpteur. Ce type est en effet largement conforme à celui habituellement utilisé au début du XIVe siècle pour les représentations sculptées du Christ ; à titre d'exemple, on pourrait évoquer le Christ de la Flagellation du tympan du portail du bras sud du transept de la cathédrale de Rouen, ou encore, à Bordeaux, celui figurant dans la pointe du tympan de la porte des Flèches (fig. 13c). Or, selon une conviction communément partagée au Moyen Âge, la similitude d'apparence ne faisait que refléter la similitude d'essence ou de la nature intérieure. Selon cette conception, la similitude entre le Christ et ses disciples, et de ces derniers entre eux, devait

45. Pour ce sujet, cf. notamment Schmitt, 1990. L'auteur cite ainsi p. 196 la *Discipline des novices* de Hugues de Saint-Victor (*Patr. Lat.*, t. 176, col. 949D) fustigeant « ceux qui, au moment de s'asseoir, montrent par l'agitation inquiète et la confusion de leurs membres l'intempérance de leur âme ». Cf. aussi Le Goff, 1985, p. 128 : « Les spécialistes du geste, mimes [du théâtre] ou possédés [du démon], étaient des victimes ou des suppôts de Satan. La milice du Christ était discrète, sobre dans ses gestes. L'armée du Diable gesticulait. »

46. Cf. par exemple Menard, 1990, p. 194 : « La dignité d'une personne se manifeste toujours par son calme et sa sérénité. Dans la mesure où il perturbe l'ordre et l'harmonie de la face, le rire est incompatible avec cette qualité. »

47. Cf. les Vierges folles dans les ébrasements des portails de Magdebourg (vers 1230), d'Erfurt (début du XIVe siècle) ou encore du portail sud-ouest de la cathédrale de Strasbourg (vers 1290).

48. Pour plus de détails, cf. Schlicht, 2005, p. 254-255.

exprimer, sur le plan visible, l'idée selon laquelle, sur le plan spirituel, tous les compagnons du Christ se ressemblaient entre eux autant qu'il lui ressemblaient⁴⁹.

Les multiples contraintes pesant sur la « liberté artistique » des sculpteurs que nous venons d'évoquer ont tendance à limiter fortement la variabilité de l'aspect des sculptures. L'absence d'actions que les personnages représentés accompliraient, le renoncement aux mouvements amples et aux expressions, ou encore la similitude recherchée entre membres d'un même groupe semblent devoir mener inexorablement vers l'uniformisation de leur apparence. Il n'en est rien : les statuettes des voussures du portail bordelais sont tout sauf monotones. Afin d'individualiser leurs créations, en effet, les sculpteurs déployèrent des moyens artistiques multiples.

Ainsi, l'immobilisme et le hiératisme induits par la station debout et l'attitude frontale des personnages sont contrebalancés par l'inclinaison latérale du corps : ceux-ci ne se tiennent pas rigoureusement droits, mais déplacent leur bassin sur l'un des côtés et inclinent leur tête en sens inverse. Dans la moitié inférieure du corps, l'achèvement de la courbe en S est assuré par la jambe libre, posée de manière récurrente au bord latéral opposé à celui du bassin ; si le bassin est donc déporté vers la droite, la jambe libre sera déportée vers la gauche. Ce déhanchement, caractéristique de la période, confère une forme de S à leur silhouette - un motif récurrent qui domine aussi l'agencement des bordures des draperies, comme nous allons le voir plus loin.

Animés par ce même souci d'éviter que leurs personnages ne paraissent trop rigides, les sculpteurs n'hésitent pas à prendre quelques libertés à l'égard de l'anatomie humaine. Ceci est particulièrement net au niveau des jambes. Les statuettes bordelaises, en effet, présentent régulièrement, si ce n'est un véritable contrapposto, du moins une distinction entre jambe d'appui et jambe libre. Or, le pied de la jambe d'appui est fréquemment placé exactement dans l'axe central du corps voire au-delà, c'est-à-dire plus près de la jambe libre (fig. 14, 15). Autrement dit, le positionnement de la jambe d'appui ne tient pas compte de la vraisemblance anatomique - qui réclamerait son déplacement vers le bord opposé de la statuette. Sous peine de tomber, le personnage semble ainsi contraint de déplacer immédiatement son buste en direction de la jambe libre afin de rétablir son équilibre. Ce positionnement curieux des jambes n'est pas l'expression d'une maladresse de la part du sculpteur - dans le cas contraire, on ne comprendrait pas pourquoi ce « défaut » aurait été inlassablement répété non seulement à Bordeaux, mais aussi sur d'autres chantiers comme le portail du bras sud du transept de la cathédrale de Rouen⁵⁰ -, mais a manifestement été choisi de manière intentionnelle. En effet, ce décalage entre l'axe du haut et du bas du corps, ainsi que l'opposition entre le buste présenté de face



Fig. 14. - Bordeaux, cathédrale, voussures du portail sud : saint Jean (apôtre G6).

et les pieds posés à angle droit, contrebalancent la tendance à l'hiératisme et restituent aux personnages une certaine capacité de mouvement.

49. L'argumentation, difficile à résumer, s'appuie sur deux idées essentielles - aussi communément partagées au Moyen Âge qu'elles nous sont devenues étrangères aujourd'hui : Premièrement, l'apparence extérieure de l'homme est considérée comme le reflet fidèle de sa nature intérieure ; la beauté (extérieure) est donc le corollaire d'un caractère bon et vertueux. Comme l'exprime Le Goff, 1985, p. 124 : « le noble est beau et bien fait, le vilain est laid et difforme » ; cf. plus en détail Neubert, 1911, p. 560-564. Deuxièmement, l'homme, créé à l'image de Dieu (cf. Genèse 1, 26-27 et Genèse 9,6), a perdu cette similitude avec Dieu à cause de ses péchés. En revanche, le Christ, dépourvu de péché, est « l'image parfaite de Dieu » (Augustin, *Patr. Lat.*, t. 34, col. 243-244) ; les apôtres, quant à eux, sont les premiers à « obtenir la parfaite image et ressemblance du Christ » (Hilaire de Poitiers, *In Matthaeum* X, 4 967bc). Cf. *Dict. Spiritualité*, vol. VII, s. v. « Image et ressemblance », col. 1402-1472.

50. Cf. par exemple Schlicht, 2005, fig. 250, p. 283 ; fig. 270, p. 296 etc. Plus près de Bordeaux, la Vierge à l'Enfant de la collégiale d'Uzeste montre le même positionnement des jambes.



Fig. 15. - Bordeaux, cathédrale, voussures du portail sud, Vierge folle G2 (en rouge : pans d'étoffe à la gauche de la jambe d'appui).



Fig. 16. - Bordeaux, cathédrale, voussures du portail sud, ange G2.

Des façades de tissu : le rôle capital des draperies

Les distorsions manifestes de l'anatomie humaine ne choquent pourtant pas l'œil, car elles sont savamment dissimulées derrière d'abondantes draperies. En effet, comme c'est souvent le cas de la sculpture vers 1300, les corps des personnages du portail bordelais ont tendance à disparaître derrière des façades de tissu. Ne surgissent de la masse d'étoffe que les têtes, les mains et les pointes des pieds. Certes, le tissu moule souvent encore une épaule par ci, un genou par là. Toutefois, les volumes principaux comme les mollets, les cuisses ou le ventre, mais aussi l'emplacement des articulations, se soustraient au regard. En dépit de la minceur de l'étoffe et de l'absence de plis de la tunique au niveau du buste, la poitrine des Vierges, par exemple, n'est presque jamais modelée.

Les tâches assignées aux draperies par les sculpteurs sont multiples et complexes. Ainsi, en ce qui concerne le décalage des axes du corps, ce sont elles qui assurent non seulement la dissimulation des distorsions anatomiques, mais agissent parfois comme une « jambe supplémentaire » des personnages. Bien que le déplacement exagéré de la jambe d'appui au-delà de l'axe central du corps semble devoir faire tomber la Vierge folle G2, elle reste pourtant fermement campée - non pas sur ses jambes, mais sur les tubes volumineux de la tunique qui doublent la largeur de la statue et semblent lui assurer une assise des plus stables (fig. 15).

De manière analogue, les draperies rééquilibrent visuellement l'allongement exagéré de certaines statuette, comme c'est le cas de l'ange G2 (fig. 16). Indiquées également par la petite taille des avant-bras et des pieds, les proportions fortement étirées en hauteur et la finesse du corps apparaissent clairement au niveau du buste : les coudes, très haut placés,

écartent ici le manteau et créent une « fenêtre » permettant d'apercevoir la minceur du tronc. Les amples draperies qui enveloppent généreusement l'ange de toutes parts, en revanche, enlèvent à ses proportions filiformes leur caractère exagéré. Le sculpteur de la Vierge G2 (fig. 15) recourt d'ailleurs au même procédé : alors que le buste de la jeune femme est mince et menu, les volumineux plis du manteau et de la tunique la font paraître beaucoup plus large qu'elle ne l'est.

Dissimulant le corps, les draperies dominent donc largement l'aspect des sculptures bordelaises. Leur composition, leur modelé, leur agencement font l'objet de toute l'attention des sculpteurs. Avec aisance, ils transcrivent le tissu presque moulant des tuniques au niveau du buste, les plissures provoquées par la ceinture serrée, les volumineux tubes que ces mêmes tuniques développent dans la partie basse des jambes. A l'envie, ils différencient les plis selon leur volume, leur orientation, introduisent des cassures ou, le plus souvent, leur donnent la forme de courbes tantôt généreuses, tantôt resserrées. Ils enchaînent les rabats de l'étoffe afin de créer d'abondantes chutes de plis ornementales, composées d'ourlets dessinant des méandres.

Si le relief subtil et varié des plis joue un rôle primordial pour la composition des sculptures, les ourlets des vêtements acquièrent au moins autant d'importance. Adoptant la forme d'arêtes vives découpées avec netteté, ils permettent tout d'abord d'apprécier la minceur et la finesse parfois presque tranchantes des tissus. Avant tout, toutefois, ils structurent la surface de la statuette en la parcourant de part en part, à plusieurs niveaux et à différents endroits. La Vierge folle G3 (fig. 17), par exemple, présente des ourlets au niveau de la tête (le voile encadrant son visage), de la poitrine (ourlet inférieur du voile), du bras gauche (pan du manteau), du bassin (bord supérieur du manteau drapé en tablier) et enfin des genoux (bord inférieur du tablier). Les ourlets ne se trouvent donc pas aux endroits où on les attendrait : ni à l'encolure, ni au bout des manches, ni en bas de la tunique. La multiplication de ces bordures permet d'introduire dans la composition des personnages des lignes horizontales que les ombres portées mettent en évidence. Ces lignes sont savamment arrangées : elles enchaînent harmonieusement les courbes et contrecourbes qui se frayent un chemin à travers le relief plus ou moins mouvementé des drapés et de leurs plis. Les chutes de plis en dessous des avant-bras, en particulier, constituent autant de prétextes pour cumuler les rabats mollement ondulants afin d'y développer des méandres sinueux, comme ruisselants (fig. 14, 49). La multiplication des ourlets, que favorise en particulier le motif du tablier typique de cette période, et leur dessin constamment sinueux montrent à l'évidence que ces savants jeux de lignes furent consciemment recherchés par les sculpteurs et, manifestement, particulièrement appréciés par le spectateur de l'époque.



Fig. 17. - Bordeaux, cathédrale, voussures du portail sud, Vierge folle G3.

L'impact de l'éclairage et du point de vue

L'importance visuelle de ces ourlets s'accroît bien davantage encore lorsque la statuette n'est pas éclairée par une lumière diffuse, mais exposée au soleil (fig. 18). En dépit de la faible saillie de ces bordures, leurs ombres portées dessinent - presque comme s'il s'agissait d'un travail au crayon - de fines lignes noires sur les surfaces claires des draperies qui leur servent de fond. Ceci est particulièrement frappant au niveau du voile de la Vierge : ses bordures se rabattent mollement pour former des courbes généreuses en S ourlés de noir, puis ruissellent à travers le tablier pour disparaître derrière la statuette au niveau de la hanche droite. Pareillement, les vives ombres portées mettent en valeur les cascades de plis au niveau du genou droit et en dessous de l'avant-bras gauche ; ces éléments ornementaux deviennent ainsi des accents majeurs



Fig. 18. - Bordeaux, cathédrale,
voissures du portail sud, Vierge sage D3.

de la composition artistique. Observons enfin qu'en lumière diffuse, les plis orthogonaux (au niveau de la partie basse des jambes) développent les plus forts contrastes entre ombres et lumières, tandis qu'en plein soleil, ce sont les plis horizontaux (au niveau du tablier) qui génèrent les ombres portées les plus marquées. La sculpture réagit donc de manière sensible aux différences d'éclairage : son apparence change en fonction du moment de la journée et des circonstances météorologiques.

Nous ignorons malheureusement si les jeux des draperies étaient initialement enrichis encore davantage par le recours à la polychromie. Lors des restaurations récentes, aucune trace de peinture médiévale n'a été retrouvée sur le portail - contrairement au badigeon gris, conservé en bien des endroits, avec lequel les sculptures furent recouvertes peu après la Révolution. Quoi qu'il en soit : le modelé des chutes

des plis et des ourlets demande aux sculpteurs une grande habileté et beaucoup de précision. C'est ce que prouve le fait que ces méandres savamment arrangés disparaissent, ou ne développent pas leur pleine ampleur, lorsque le spectateur déplace son point de vue au-delà d'une certaine limite. Si l'on compare deux clichés de saint Paul, l'un pris au moment des restaurations depuis les échafaudages, l'autre depuis le sol, les différences sont subtiles mais néanmoins frappantes (fig. 19) : alors que la bordure au milieu du tablier dessine une grande courbe vers le bas sur la fig. 19b, elle forme une ligne presque horizontale s'animant d'ondulations multiples sur la fig. 19c. Le changement du point de vue affecte aussi les autres composantes de la statuette : sur la fig. 19b, les deux avant-bras semblent situés au même niveau, alors que, vus depuis le sol, l'avant-bras gauche est levé bien plus haut que son pendant droit. Vue des échafaudages, la tête de Paul apparaît exagérément étirée en hauteur, tandis qu'elle retrouve ses proportions « naturelles » vue depuis le sol ; enfin, le saint lève maintenant son regard vers celui du spectateur, alors qu'il le tenait baissé sur la fig. 19b. La comparaison des deux clichés montre ainsi clairement que le sculpteur a conçu son œuvre précisément en fonction du point de vue habituel du spectateur, au pied du portail. Il s'en suit que l'appréciation esthétique « juste » des sculptures est fortement tributaire de l'emplacement « correct » du spectateur.

Bien entendu, il n'existe pas un point de vue unique pour les sculptures bordelaises. Il était en effet impossible de prédéterminer avec précision l'endroit où s'arrêterait le fidèle s'acheminant vers l'intérieur de l'église afin de contempler les sculptures. Toutefois, les sculptures bordelaises ont été manifestement conçues pour être vues de face, et non de côté. S'aidant peut-être de dessins pour l'élaboration de leurs compositions, c'est-à-dire d'un support bidimensionnel, les sculpteurs du portail bordelais ont en effet tendance à concentrer toute leur attention sur la face frontale de leurs œuvres, alors que les faces latérales sont traitées avec bien moins d'ingéniosité. Si l'on compare par exemple deux vues différentes de l'ange G3, les différences ressortent clairement (fig. 20). Le hanchement prononcé de la vue frontale disparaît ainsi complètement lorsque l'on contemple l'ange de côté. Vues depuis le sol, les chutes de plis latérales du manteau présentent un volume en forme de tube allongé et incurvé, tandis qu'elles apparaissent très plates, presque repassées, et retombent tout droit sur la fig. 20a. Les mèches de la chevelure de l'ange se dégagent nettement du visage pour former des boucles vigoureuses sur la fig. 20b, tandis qu'elles adhèrent, simplement ondulantes, bien plus étroitement à la tête sur la fig. 20a. Sur la vue latérale, enfin, les yeux perdent beaucoup de leur expressivité.



Fig. 19. - a) Jacques le Majeur, provenant de Saint-Jacques-de-l'Hôpital (Paris, Musée national du Moyen Age) ;
 b) Bordeaux, portail sud : Paul (cliché pris depuis les échafaudages) ;
 c) Bordeaux, portail sud : Paul (cliché pris depuis le sol).



Fig. 20. - a) Bordeaux, portail sud, ange G3 (vue latérale) ;
 b) le même ange vu depuis le sol ;
 c) Rouen, façade du bras nord du transept, revers, statue non identifiée (ange ?).

Significations des draperies

Les sculpteurs concentrent donc une grande partie de leur attention sur l'agencement des draperies. L'importance primordiale qu'elles acquièrent s'explique par le fait qu'elles ne sont pas de simples vêtements couvrant par convention le corps des protagonistes, mais qu'elles se voient attribuer des fonctions précises, à savoir d'exprimer ou du moins de compléter la signification des statues. Ainsi, les manteaux et tuniques retombant mollement et ne formant que des plis légèrement incurvés transcrivent l'absence de mouvement du corps humain qu'ils enveloppent. Cette absence de gestes amples et de contorsions corporelles, préconisée - nous l'avons vu ci-dessus - par les codes comportementaux cléricaux, se reflète à son tour dans les visages des saints, à l'expression toujours impassible et calme. Or, les draperies génèrent la même impression de calme et de sérénité : généralement dépourvues de plis tirés et de cassures, elles se distinguent par leur moelleux et le dessin harmonieusement arrondi des plis et des ourlets. Les qualités intérieures des personnages ne s'expriment donc pas seulement à travers les visages, mais aussi à travers leurs vêtements.

Les draperies servent aussi à réduire la présence visuelle du corps. Comme nous l'avons déjà vu, en effet, les vêtements dissimulent la structure anatomique du corps plutôt que d'en mouler les membres. Libérées de cette tâche, les draperies peuvent alors être agencées en fonction d'autres préoccupations artistiques. Le plus souvent, elles servent à la mise en scène des attributs. Il en va ainsi des grands plis horizontaux du tablier reliant les deux mains, qui développent un jeu d'ombres et de lumières très vif pour attirer l'attention ; ils guident ainsi l'œil du spectateur vers les attributs présentés par l'une ou l'autre main (fig. 14, 18, 19). La même fonction incombe aux volumineux plis tubulaires des tuniques qui montent d'un seul jet depuis les pieds jusqu'aux mains soulevant un pan de tissu (fig. 15, 16), ou encore aux profondes zones d'ombre générées par les avant-bras relevant un bout du tablier (fig. 18). Enfin, les chutes de plis ornementales et les ourlets formant des méandres, le plus souvent disposées en dessous des mains, créent des « piédestaux visuels » pour ces mêmes attributs (fig. 51, 57). Or, ce sont les attributs qui déterminent la qualité de la personne représentée : les Vierges sages ne se distinguent des Vierges folles que par la façon dont elles tiennent leur lampe à huile - redressée ou renversée - et par le fait que les premières tenaient probablement, contrairement aux secondes, une branche de palmier⁵¹. De même, les hommes barbus de la voussure extérieure ne « deviennent » apôtres que parce qu'ils présentent des livres et des instruments de martyre. Plutôt que d'identifier simplement chaque personnage - les livres qu'ils tiennent quasiment tous ne permettent nullement de les différencier -, les attributs déterminent leur rôle au sein de l'histoire du Salut : ils sont à la fois les détenteurs de la Bonne Nouvelle qu'ils ont répandue, après

Fig. 21.
- Bordeaux,
cathédrale,
portail sud,
chimère exté-
rieure du gâble
latéral droit
(à droite : flanc
du contrefort
occidental de la
tour sud-est).



la mort du Christ, en la prêchant dans tous les pays connus ; simultanément, ils ont témoigné de la véracité de la doctrine chrétienne en subissant pour elle une mort violente et cruelle, attestée par leurs instruments de martyre.

Datation

La datation du portail méridional de Saint-André ne peut pas être déduite de celle des parties architecturales du bras sud du transept - même si nous connaissions mieux la date de ces dernières que cela n'est actuellement le cas. Selon toute évidence, en effet, le portail a été inséré après coup dans des maçonneries préexistantes. Les assises du portail ne sont presque jamais liaisonnées avec celles des flancs des contreforts des tours contre lesquels elles butent (fig. 2, en rouge). Les quelques rares assises à être harpées avec celles des contreforts l'ont été au prix de curieux décrochements ; elles ne possèdent donc ni une même hauteur, ni sont-elles alignées sur un même niveau. En outre, les blocs comportant les petites gargouilles situées au pied des rampants des gâbles latéraux entaillent les flancs des contreforts, leurs retours d'angle s'y enfonçant de plusieurs centimètres (fig. 21). La curieuse rangée de culots figurés qui surmonte le portail, si elle est parfaitement intégrée

51. Les Vierges sages tenaient en effet deux attributs chacune, comme l'indiquent les arrachements encore visibles : souvent, il s'agit de deux tenons alignés verticalement, placés au niveau de l'aisselle et à côté de la tête. A en juger d'après plusieurs autres représentations de ce sujet, plus ou moins contemporains des Vierges bordelaises, il aurait pu s'agir de branches de palmier ; ainsi, les Vierges sages des portails du bras nord du transept des cathédrales de Paris (vers 1250) et de Rouen (vers 1290), mais aussi celles, bien plus près de Bordeaux, figurant sur les peintures murales de l'église de Saint-Macaire, sont munies de cet attribut. Comme l'illustre par exemple une phrase prononcée par l'ange annonçant à Marie son Assomption, cette branche vient du Paradis et semble donc illustrer le statut d'Elu dont jouissent les Vierges sages : « Vois, ma dame [i. e. Marie] : je t'ai apporté une branche de palmier du paradis... » (Légende dorée, éd. 2004, p. 631).



Fig. 22. - Bordeaux, cathédrale, portail sud, gâble principal, détail : culot figuré à l'arrière des redents du polylobe central.

dans les maçonneries adjacentes du mur de fond et lui est donc contemporaine, gêne en revanche visiblement les éléments architecturaux du portail qui se déploient en avant : ainsi, la face arrière du fleuron du gâble oriental a dû être retaillée pour pouvoir le faire passer devant le culot ; le culot central n'a manifestement pas été prévu pour être masqué par un gâble - sinon, on ne l'aurait probablement pas orné d'un visage difficilement visible derrière les redents du pentalobe (fig. 22). De plus, l'ensemble du portail n'est pas centré par rapport aux contreforts des tours : alors que du côté ouest, le bord de l'arcade aveugle est directement collé contre le flanc du contrefort, le bord analogue de l'arcade orientale est séparé du contrefort correspondant par une bande lisse large d'une dizaine de centimètres. Si les deux éléments - portail et contreforts des tours - avaient été érigés au même moment, on aurait certainement veillé à leur disposition rigoureusement symétrique. Enfin, de chaque côté, les bas-reliefs extérieurs intègrent l'amorce, en retour d'angle, de la moulure du socle qui parcourt tout le pourtour du chevet (fig. 23). Contrairement à la situation actuelle, due aux restaurations du siècle dernier⁵², cette moulure du socle se raccordait initialement parfaitement aux amorces taillées dans les blocs des bas-reliefs (fig. 3). Or, si le portail avait précédé l'implantation des tours, comme l'affirme Jacques Gardelles⁵³, on ne s'explique pas pourquoi les sculpteurs avaient conçu leurs bas-reliefs en y intégrant des amorces du socle - à moins que celui-ci n'ait été alors déjà projeté de façon précise. En tout état de cause, l'hypothèse de J. Gardelles se heurte au fait que les deux bas-reliefs extérieurs présentent des dimensions fort différentes, celui de l'Est étant beaucoup plus large que son pendant occidental ; pourquoi aurait-on choisi une disposition si asymétrique, si ce n'est parce qu'il fallait adapter la taille des bas-reliefs à un espace prédéfini par des constructions antérieures ? C'est donc bien le portail qui est postérieur aux maçonneries qui l'entourent, et non l'inverse.

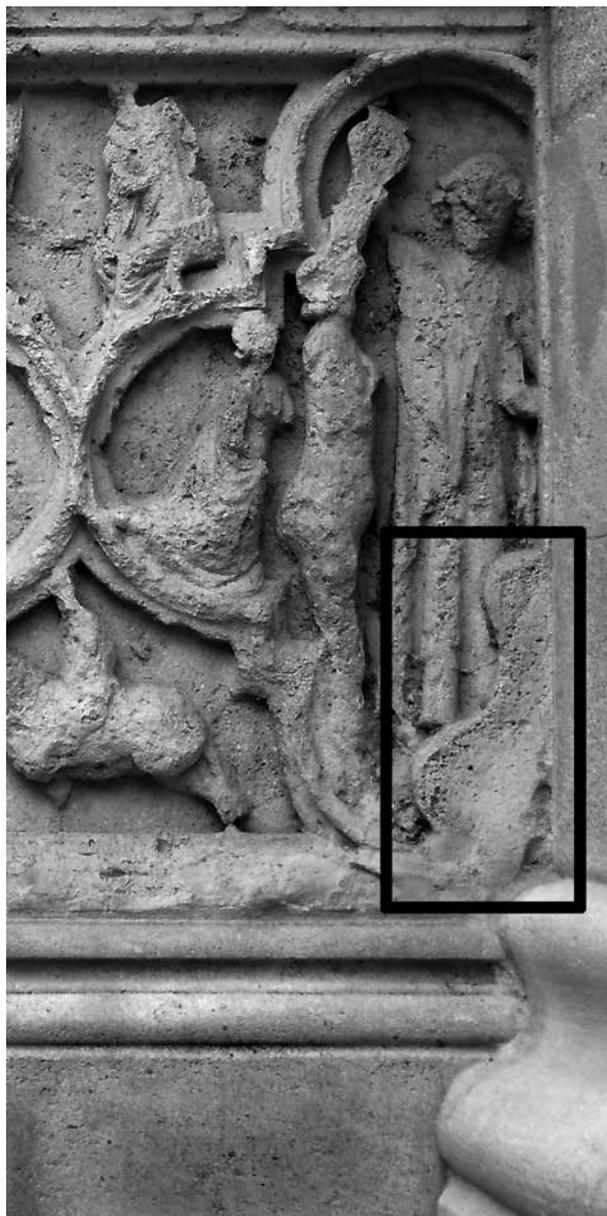


Fig. 23. - Bordeaux, cathédrale, portail sud, soubassement oriental : moulure du socle refaite au XIXe siècle (en bas à droite) et amorce de la moulure originale (dans le cadre noir) ; cl. Patrick Lemaître.

52. Le soubassement de l'ensemble du pourtour du chevet a été refait sous l'architecte diocésain Paul Abadie entre 1872 et 1874 ; cf. A.D.Gir 162 T 30 B (« Etat des dépenses relatives aux travaux de soubassement du chœur et des chapelles absidales, 22 juin 1874 »).
53. Gardelles, 1963, p. 232-233 ; Gardelles, 1965, p. 336. Je ne vois pas quels arguments amènent J. Gardelles à affirmer que les bas-reliefs ont été taillés après la mise en place des assises.

En l'absence de sources écrites connues qui évoqueraient la construction du portail sud, celui-ci ne peut guère être daté qu'à l'aide de critères formels. L'examen du cadre architectural du portail n'apporte que peu d'éléments pertinents. Comme nous l'avons vu ci-dessus, l'œuvre bordelaise suppose la préexistence à la fois du portail du bras sud du transept de la cathédrale de Paris (commencé en 1258, fig. 4) et de celui du bras nord du transept de la cathédrale de Rouen (commencé en 1281 ou peu après). Il est certainement aussi postérieur aux portails du transept de la cathédrale de Tours, attribués aux années 1270/80. Il est toutefois difficile d'aller plus loin : le portail systématisé à voussures ornées de cordons feuillagés, s'il a été développé dès la seconde moitié du XIII^e siècle, ne connaît guère de transformations marquantes jusque vers les années 1350, voire au-delà⁵⁴. Quant au décor architectural - chimères, feuillages, dais -, celui-ci est difficile à situer dans le temps. S'il aurait en principe pu permettre quelques précisions relatives à la datation, l'agencement des dais bordelais, en particulier, s'écarte trop des conventions observées dans le Nord de la France pour qu'il soit possible de déterminer leur place au sein de l'évolution chronologique. Signalons toutefois que les dais fortement simplifiés des voussures bordelaises ne sont pas sans rappeler ceux, également peu ornés, des portails occidentaux de la cathédrale de Lyon - ces derniers étant généralement attribués à l'archiépiscopat de Pierre de Savoie (1308-1332)⁵⁵.

L'examen de la statuaire des voussures fournit sans doute les indications les plus précises relatives à la datation du portail bordelais. Jusqu'à présent, les sculptures ont avant tout été rapprochées de la production sculptée espagnole, en particulier de trois portails de la cathédrale de Pampelune⁵⁶. Or, d'après l'appréciation des érudits, ces œuvres dérivent du monument bordelais plutôt que d'en être le modèle. Par voie de conséquence, elles ne fournissent guère plus qu'un *terminus ante quem* pour Bordeaux. Avant tout, elles ne permettent pas de localiser l'origine des conventions stylistiques observées par ses sculpteurs - sans antécédents immédiats ni à Bordeaux, ni dans la région.

Après avoir mis en évidence ci-dessus l'origine septentrionale du cadre architectural du portail de la Vierge, il n'apparaît guère surprenant de constater que l'agencement formel des sculptures des voussures soit lui aussi tributaire des canons esthétiques élaborés dans la même région, c'est-à-dire le bassin parisien et la Haute Normandie. A Paris même, cet idiome stylistique caractérise les scènes de la vie du Christ ornant la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (la chronologie des sculptures, achevées vers 1350, n'a pas encore été déterminée de manière précise)⁵⁷, ainsi que les reliefs insérés dans le mur du pourtour du chevet de la même cathédrale (vers 1320)⁵⁸. Plusieurs grandes statues provenant de l'église parisienne Saint-Jacques-de l'Hôpital (1319-1327)⁵⁹ sont aujourd'hui

exposées au Musée national du Moyen Age, tout comme la plupart des sculptures rescapées de la destruction de Saint-Louis de Poissy (à partir de 1297)⁶⁰. S'y ajoutent les gisants des quatre derniers rois capétiens (1327-1329) dans l'abbatiale de Saint-Denis⁶¹ et, plus loin de la capitale, le portail occidental de l'église de Saint-Sulpice-de-Favières (postérieur à 1315 environ ; Essonne⁶²). La cathédrale de Meaux possède deux portails attribuables à la période, mais ils se situent dans les marges extrêmes de la fourchette chronologique qui nous intéresse - vers 1270 ou après 1282 pour celui du bras sud du transept⁶³, à partir de 1336 pour le portail latéral droit de la façade occidentale⁶⁴ -, et leurs sculptures ne présentent pas de similitudes marquantes avec Bordeaux. Il en va autrement de plusieurs ensembles conservés en Haute Normandie, qui gravitent pour la plupart d'entre eux autour des deux façades du transept de la cathédrale de Rouen (entre 1281 et 1335 environ). Il s'agit en particulier du portail des Echevins de la collégiale de

-
54. On retrouve ce même agencement encore au portail de la Chapelle clémentine du Palais des papes en Avignon, érigé vers 1350. Dans ce sens déjà Gardelles, 1963, p. 251.
 55. Aussi bien à Bordeaux qu'à Lyon, les dais montrent un plan hexagonal dont trois pans sont visibles, la face inférieure étant ornée de l'habituelle voûte d'ogives. Les arêtes entre les pans sont renforcées de petites tourelles dont le parapet crénelé largement débordant constitue le seul ornement. La différence majeure entre les deux groupes de dais concerne l'agencement des pans : s'il comporte un arc brisé redenté simple à Lyon, celui-ci est surmonté d'un gâble crochété à Bordeaux.
 56. C'est en particulier Philippe Araguas qui a attiré l'attention sur les parallèles existant entre le portail sud de Saint-André et ceux du cloître de la cathédrale de Pampelune, en l'occurrence la Porte de la Vierge *del Amparo* (troisième décennie du XIV^e siècle), la porte du grand réfectoire des chanoines (vers 1330) et la *Puerta Preciosa* (vers 1350) ; cf. Araguas, 1999 ; Araguas 2001, p. 40.
 57. Pour la clôture, cf. Gillerman, 1975 et Baron, 2000 (avec bibliographie) ; couverture photographique dans Erlande-Brandenburg, 1991, p. 194-201.
 58. Pour ces reliefs, cf. Gnudi, 1975.
 59. Pour ces sculptures, cf. Baron, 1975, p. 37-45, et Rois maudits, 1998, p. 127-128 (avec bibliographie).
 60. Pour les statues de Poissy, cf. Erlande-Brandenburg, 1988 et Rois Maudits, 1998, p. 86-94 (avec bibliographie). Le cycle généalogique des rois de France mis en place sous Philippe le Bel au Palais de la Cité de Paris, même si sa perte nous prive d'un ensemble sans doute majeur de la sculpture vers 1300, n'aurait probablement guère été éclairant - à en juger d'après les quelques torsos qui sont censés en constituer les restes - pour notre propos : leur position assise et les vêtements royaux à la mode du début du XIV^e siècle ne se prêtent guère aux comparaisons avec les personnages bordelais, debout et dotés de vêtements anhistoriques. Pour ce cycle, cf. Rois Maudits, 1998 (avec bibliographie).
 61. Pour ces gisants, cf. Pradel, 1969, p. 180-181 et Schmidt, 1992, p. 59-71.
 62. Pour la sculpture de Saint-Sulpice, peu étudiée, cf. Suckale, 2000, p. 44-45.
 63. Après l'avoir situé dans un premier temps après 1282, Peter Kurmann a récemment vieillie ce portail de quelques années (cf. Kurmann, 1971, p. 88-89 et Kurmann, 2012, p. 31-33).
 64. Pour la datation, cf. Kurmann et Kurmann-Schwarz, 1986, p. 38-40, et Kurmann, 1992, p. 234-238.

Mantes-la-Jolie (1300 ou peu après⁶⁵), des portails occidentaux de la collégiale de Vernon et de Saint-Jacques de Dieppe (début du XIV^e siècle), et enfin du petit portail du cloître de l'ancienne abbatale de Saint-Wandrille (Seine-Maritime)⁶⁶. Bien que situé en Haute-Normandie, l'ensemble sculpté de la collégiale d'Ecouis (avant 1315 ; Eure), d'une très grande qualité artistique, ne se rattache pas aux chantiers rouennais⁶⁷. Evoquons enfin les monuments funéraires de trois abbés successifs de la Trinité de Fécamp, décédés entre 1297 et 1326, mis en place dans les chapelles rayonnantes méridionales de la vénérable abbatale normande⁶⁸.

Les nombreux sculpteurs ayant réalisé les œuvres évoquées font appel à un certain nombre de procédés artistiques communs, que nous trouvons justement aussi à Saint-André. Il en va ainsi de la tendance à dissimuler le corps humain derrière des façades de draperies savamment arrangées, qui caractérise la sculpture septentrionale des alentours de 1300 tout autant que celle du portail bordelais. On relève également la prédilection pour la vue frontale des statues, qui appelle toute l'attention du sculpteur, alors que les vues latérales sont fréquemment négligées. Le corps des personnages dessine une courbe vers l'avant ou adopte une attitude déhanchée. Ce déhanchement implique la distinction entre jambe libre et jambe d'appui. Comme c'est aussi le cas à Bordeaux, les statues du transept rouennais, par exemple, présentent de manière récurrente une jambe d'appui placée dans l'axe central du personnage, qui porte l'essentiel du poids du corps ; sa position n'est indiquée que par un retrait plongé dans l'ombre situé entre deux plis tubulaires proéminents. La jambe libre, quant à elle, est habituellement disposée au contour de la statuette, la pointe du pied étant dirigée vers le côté. Les manteaux des protagonistes sont régulièrement drapés en tablier. Très souvent, les avant-bras surgissent sous les étoffes du tablier ; fléchis droit vers l'avant, ils exposent des attributs. Ces derniers sont mis en scène grâce aux chutes de plis ornementaux qui se développent sous les bras soulevés, et qui leur servent de « piédestal visuel ».

Si le portail bordelais fait indubitablement partie de ce courant stylistique développé dans le Nord de la France, ce constat ne permet pas encore de mieux saisir sa datation - justement à cause du caractère omniprésent de ces traits particuliers au sein de la production artistique. Pour préciser celle-ci, il convient d'examiner plus en détail le modelé des draperies. Même s'il n'est pas possible d'être trop catégorique, certaines évolutions peuvent y être relevées. Ainsi, les sculpteurs ont tendance, notamment à partir du deuxième quart du XIV^e siècle, à démultiplier le nombre des rabats des tissus afin de créer d'abondantes cascades de plis. Alors que le volume de chaque pli a tendance à diminuer, leur multiplication aboutit néanmoins au grossissement de ces cascades. Les ourlets dessinent des courbes de plus en plus resserrées et forment



Fig. 24. - Bordeaux, cathédrale, portail du bras nord du transept, ange de la voussure intérieure.

65. Pour ce portail, cf. Plagnieux, 2000, p. 128-133.

66. Pour ces portails, cf. dernièrement Schlicht, 2005, p. 135-141 (seule l'architecture a été examinée). Le mauvais état de conservation de la sculpture vernonnaise et dieppoise, dont ne subsistent que des statuette de voussures plus ou moins fragmentaires, la rend toutefois difficilement exploitable dans une perspective comparatiste.

67. Pour Ecouis, cf. Gillerman, 1994 et Rois maudits, 1998, p. 103-109 (avec bibliographie).

68. Pour ces tombeaux, cf. Wright, 1984, p. 186-209.



Fig. 25. - Bordeaux, cathédrale, portail sud, Vierge sage D2 (à gauche) ; Ecouis, collégiale, sainte Anne (à droite).

volontiers des boucles en forme de ∞ ; arrangés en méandres complexes et interminables, ils semblent ruisseler le long de la surface des statues.

Parmi les sculptures bien datées, les premiers exemples de cette tendance précieuse apparaissent peu avant 1330, avec les gisants des derniers rois capétiens (1327-1329) à Saint-Denis, dont notamment celui de Charles le Bel. En revanche,

les ensembles antérieurs, comme la statuare du portail nord du transept de la cathédrale de Rouen (à partir de 1281), celle provenant de Saint-Louis de Poissy (à partir de 1297) ou encore celle ornant la collégiale d'Ecouis (1311-1315), ne présentent pas ce type de cascades ruisselantes. Si le portail du bras nord du transept de la cathédrale de Bordeaux est orné, dans le tympan et les voussures, de sculptures qui présentent



Fig. 26. - Rouen, cathédrale, portail du bras sud du transept, prophète des voussures (à gauche) ;



Bordeaux, cathédrale, portail sud, apôtre G3 (à droite).

justement ces abondantes chutes de plis arrangés en longues arabesques (fig. 24) - et qu'il convient donc de le situer vers ou après 1330⁶⁹ -, le portail méridional de Saint-André, exempt de ces motifs précieux et raffinés, doit sans doute être situé antérieurement à cette date.

La sculpture du portail bordelais partage un certain nombre de traits avec les ensembles de Rouen, de Poissy et d'Ecouis. Il en va ainsi de l'attitude du corps qui décrit un arc de cercle à faible courbure, les personnages ayant déplacé leur bassin vers l'avant. Les tissus se distinguent par leur caractère moelleux et leur épaisseur relative, que transcrivent les plis tubulaires harmonieusement arrondis, le plus souvent exempts de cassures, et qui peuvent développer un volume considérable (notamment au niveau des jambes). En dessous des avant-bras, les chutes de plis, régulièrement présents, sont composées de rabats dont les ourlets forment des larges courbes en S (et non des multiples virages resserrés).

Les rapprochements les plus concluants s'établissent probablement avec la statuaire d'Ecouis. L'une des Vierges sages bordelaises, par exemple, présente une composition de draperies et une qualité des tissus assez proches de celles de la sainte Anne (1311-1315) de la collégiale normande (fig. 25). L'attitude frontale, le positionnement des jambes, le lourd manteau drapé en tablier - dont le bord inférieur forme une ligne diagonale presque droite -, les chutes de plis générées par l'avant-bras droit soulevé caractérisent les deux statues. S'y ajoute le traitement plastique du manteau, doté de larges plages à faible relief parsemées de quelques plis anguleux ; la lourdeur et la relative rigidité de l'étoffe - on croirait presque du cuir - s'exprime aussi dans les chutes de plis assez raides aux bordures enroulées à la manière d'un parchemin.

69. Cette datation, qui me paraît plus juste aujourd'hui, est donc légèrement postérieure à celle que j'ai pu proposer dans mon article sur la porte des Flèches en 2001, p. 83.

C'est aussi des sculptures d'Ecouis qu'on peut rapprocher le modelé de certaines têtes bordelaises, telle que celle de l'apôtre D2 (fig. 13b). Même si sa taille beaucoup plus importante entraîne un modelé nettement plus fin du visage, la tête du saint Jean-Baptiste normand (1305-07 ; fig. 13a) partage avec la statuette bordelaise la silhouette presque circulaire de la tête, les joues creuses, les cheveux ondulants s'écartant du visage au niveau des tempes pour y laisser place à deux petites vrilles et, dans une certaine mesure, l'agencement de la barbe et de ses deux grandes torsades ornant le menton.

Si les sculptures bordelaises ne montrent pas de véritables affinités avec la statuaire du portail du bras nord du transept de la cathédrale de Rouen (à partir de 1281) - les étoffes y sont beaucoup plus épaisses, les visages plus jeunes et arrondis -, certaines d'entre elles peuvent en revanche être rapprochées de quelques œuvres du portail sud de la métropole normande. Les proportions allongées de la tête accentuées encore par les vigoureuses torsades de la barbe, la chevelure composée d'une courte frange surmontant le front et de longues mèches ondulantes encadrant le visage, les draperies peu épaisses superposées en plusieurs couches et animées de plis ondulants, caractérisent l'apôtre Thomas du portail bordelais autant qu'un des prophètes des voussures du portail rouennais (probablement vers 1320, fig. 26 ; cf. aussi les draperies similaires des fig. 20b et 20c).

Les parallèles formels existant entre les ensembles sculptés de Bordeaux d'une part et d'Ecouis et de Rouen de l'autre invitent à situer le premier dans la deuxième décennie du XIV^e siècle. Il convient néanmoins de souligner que cette fourchette chronologique assez étroite a pu être transgressée dans un sens ou dans l'autre. Bien que son visage ne présente pas d'affinités notables avec ceux des œuvres bordelaises, le saint Jacques taillé par Robert de Lannoy pour l'église parisienne de Saint-Jacques-de-l'Hôpital⁷⁰, par exemple, montre une composition de draperies et un rendu des étoffes assez proches de ceux du saint Paul des voussures bordelaises (fig. 19) ; on comparera notamment la disposition du tablier au niveau du buste et le moelleux du tissu. La sculpture parisienne n'ayant été taillée qu'en 1326/27, on ne peut donc exclure que l'élaboration du portail méridional de Saint-André se soit prolongée jusque dans la troisième décennie du XIV^e siècle.

Bien que fondée sur d'autres arguments, cette datation rejoint en définitive largement celles qui ont pu être proposées jusqu'à présent, dont notamment celle de Jacques Gardelles⁷¹. Elle confirme aussi l'antériorité du portail sud par rapport à la porte des Flèches de Saint-André. Il convient toutefois de souligner la proximité chronologique entre les deux portails du transept de Saint-André (portail sud : deuxième décennie du XIV^e siècle ; portail nord : vers 1330 ou peu après) - en dépit des idiomes stylistiques bien distincts qui les caractérisent.

Remarques conclusives

Le portail sud de Bordeaux reste, en dépit des pertes importantes qu'il a subies, un témoin important de la sculpture monumentale des alentours de 1300. Aussi bien l'agencement du cadre architectural que le modelé des sculptures sont tributaires de modèles élaborés dans le Nord de la France, en particulier dans les centres artistiques que furent alors le bassin parisien et la Haute Normandie. Bien que le vocabulaire formel dût donc être importé de loin, les constructeurs bordelais n'éprouvèrent aucune difficulté à le maîtriser du point de vue technique, à se l'approprier et à le mettre en œuvre de manière adéquate.

L'assimilation et la mise en œuvre du vocabulaire formel le plus moderne du Nord de la France ne caractérise pas seulement le portail du bras sud du transept de Saint-André, mais aussi son pendant nord, c'est-à-dire la Porte des Flèches, de même que les parties hautes des chapelles rayonnantes (baies et gâbles), la majeure partie du déambulatoire et le soubassement du collatéral extérieur nord du chevet. Toutes ces parties peuvent être attribuées au premier tiers du XIV^e siècle ; elles se distinguent à la fois des éléments plus anciens de l'*opus novum* et de ceux construits ultérieurement. Ainsi, elles se différencient de l'architecture antérieure, en particulier des parties basses des chapelles rayonnantes, par le degré de maîtrise avec lequel elles reproduisent les conventions stylistiques septentrionales⁷². De même, elles divergent par leur grande opulence décorative des parties supérieures (triforium et fenêtres hautes) du chevet de Saint-André, mais aussi de celles de la façade du bras sud du transept - elles au contraire profondément empreintes d'une sobriété caractéristique des traditions constructives méridionales.

Compte tenu de la concentration, du point de vue chronologique, de ce riche vocabulaire septentrional dans le premier tiers du XIV^e siècle, on serait tenté de le corrélérer à l'afflux massif d'argent dont put bénéficier le chantier de Saint-André entre 1305 et 1325/1330 environ, grâce aux indulgences et

70. La statue de Jacques le Majeur, ainsi que quatre autres grandes sculptures provenant de l'église Saint-Jacques-de-l'Hôpital, détruite au XIX^e siècle, sont conservées au Musée national du Moyen Age de Paris.

71. Gardelles, 1963, p. 232-233 et p. 243 dissocie, de manière erronée à mon sens, le cadre architectural du portail, qu'il attribue à la fin du XIII^e siècle, et le décor sculpté des bas-reliefs, qui aurait été exécuté bien après la mise en place des assises, dans la première décennie du XIV^e siècle. Gardelles, 1965, p. 336 date les bas-reliefs « des environs de 1310 »).

72. Si les parties basses des chapelles rayonnantes font également appel aux formules développées dans le Nord de la France, celles-ci ne sont pas tout d'abord parisiennes, et leur agencement de détail à Bordeaux s'écarte volontiers de celui que l'on trouve habituellement dans les cathédrales septentrionales.

divers autres avantages concédés par le pape Clément V⁷³. Cette hypothèse ne pourra toutefois être vérifiée que dans le cadre d'une plus vaste étude sur la globalité de *l'opus novum*. Il en va d'ailleurs de même du rôle qu'il convient d'attribuer dans ce cadre aux maîtres d'œuvre de Saint-André, Jean (avant 1305-après 1309) et Bertrand Deschamps (vers 1320) : l'un des deux, en effet, doit sans doute être considéré comme l'auteur du cadre architectural du portail du bras sud du transept de la cathédrale bordelaise, voire peut-être de l'une ou de l'autre des statuettes des voussures⁷⁴.

73. Pour les moyens de financement accordés par Clément V au chantier bordelais, cf. Gardelles, 1963, p. 16-18 ; Gardelles, 1989, p. 67.

74. Pour Jean Deschamps (maître d'œuvre de Bordeaux), cf. Andrault-Schmitt, 1997, p. 218 et Soulard, 2006, p. 364-365. Pour Bertrand Deschamps, cf. Gardelles, 1963, p. 205-217 ; Gardelles, 1965, p. 330-332 ; Gardelles, 1989, p. 73-74 ; Freigang, 1991, p. 273-274 (qui met en doute, de manière injustifiée à mon sens, la maîtrise d'œuvre de la cathédrale par Bertrand Deschamps ; cf. à ce propos la réplique de Gardelles, 1992, p. 78).

Liste des ouvrages cités

- Andrault-Schmitt, 2010 : Andrault-Schmitt, Claude. *La cathédrale de Tours*. La Crèche, Geste Editions, 2010.
- Andrault-Schmitt, 1997 : Andrault-Schmitt, Claude. *Limousin gothique. Les édifices religieux*. Paris, Picard, 1997.
- Araguas, 1999 : Araguas, Philippe. « Rouen-Pampelune, via Bordeaux », *Actes du Ve congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*. Ed. électronique : www.inha.fr/colloques/document.php?id=2122.
- Araguas, 2001 : Araguas, Philippe. Bordeaux. *La cathédrale Saint-André*. Paris, Centre des monuments nationaux, Editions du patrimoine, 2001 (coll. Cathédrales de France).
- Baron, 1975 : Baron, Françoise. « Le décor sculpté et peint de l'Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins ». *Bulletin monumental*, 1975, t. 133, p. 29-72.
- Baron, 2000 : Baron, Françoise. « La partie orientale détruite du tour du chœur de Notre-Dame de Paris ». *Revue de l'Art*, 2000, n° 128, p. 11-29.
- Baurein, 1876 : Baurein, abbé. *Recherches sur la ville de Bordeaux (mémoires, essais et dissertations), avec une introduction de Georges Méran*. T. IV (complément des *Variétés bordelaises*), Bordeaux, Feret et Fils, 1876.
- Bennert, 1992 : Bennert, Uwe. « Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel : le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité ». *Revue de l'Art*, 1992, n° 97, p. 46-59.
- Bernadau, 1844 : Bernadau, M., *Le Viographe bordelais ou revue historique des monuments de Bordeaux, tant anciens que modernes...* Bordeaux, Gazay, 1844.
- Boutouille, 2003 : Boutouille, Frédéric. « Enceintes, tours, palais et castrum à Bordeaux du XIe siècle au milieu du XIIIe siècle, d'après les textes ». *Revue Archéologique de Bordeaux*, t. XCIV, 2003, p. 59-75.
- Callen éd. Lopès, 1882/ 1884 : Lopès, Hierosme. *L'église métropolitaine et primatiale Sainct André de Bourdeaux...* Bourdeaux, G. de La Court, 1668 (réédition annotée et complétée par l'abbé Jules Callen, 2 vols., Bordeaux, Fèret et Fils, 1882/1884.
- Courteault, 1911 : Courteault, Paul. « Les portes de Bordeaux ». *Revue philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 1911, p. 7-32.
- Dict. Spiritualité : *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*. Fondé par M. Viller et al. 15 vols. Paris, Beauchesne, 1932-1995.
- Erlande-Brandenburg, 1988 : Erlande-Brandenburg, Alain. « Statues d'anges provenant de la priorale Saint-Louis de Poissy ». *Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot*, 1988, t. 69, p. 43-60.
- Erlande-Brandenburg, 1991 : Erlande-Brandenburg, Alain. *Notre-Dame de Paris*. Paris, Nathan/ C.N.M.H.S., 1991.
- Freigang, 1991 : Freigang, Christian. « Jean Deschamps et le Midi ». *Bulletin monumental*, t. 149, 1991, p. 265-298.
- Freigang, 1992 : Freigang, Christian. *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992.
- Gardelles, 1963 : Gardelles, Jacques. *La cathédrale Saint-André de Bordeaux, sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture*. Bordeaux, Imprimerie Librairie Delmas, 1963.
- Gardelles, 1965 : Gardelles, Jacques. « La reconstruction de la cathédrale ». Dans : Renouard, Yves. *Bordeaux sous les rois d'Angleterre*. Bordeaux, Fédération historique du Sud-Ouest, 1965, p. 325-342.
- Gardelles, 1989 : Gardelles, Jacques. *Bordeaux, cité médiévale*. S.I., L'horizon chimérique, 1989.
- Gardelles, 1992 : Gardelles, Jacques. Bordeaux, cathédrale Saint-André. Dans : Gardelles, Jacques. *Aquitaine gothique*. Paris, Picard, 1992, p. 69-86.
- Gillerman, 1994 : Gillerman, Dorothy. *Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis. Art and Patronage in the Reign of Philip the Fair*. University Park, Pennsylvania State university press, 1994.
- Gnudi, 1975 : Gnudi, Cesare. "I rilievi esterni del coro di Notre-Dame e la Vergine annunciata del Metropolitan Museum". Dans : *Études d'art français offerts à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 41-46.
- Hansen, 2011 : Hansen, Heike. « La chronologie relative des cinq portails ». Dans : Sapin, Christian (dir.), *Saint-Etienne d'Auxerre, la seconde vie d'une cathédrale. 7 ans de recherches pluridisciplinaires et internationales*. Paris, Picard, 2011, p. 211-232.
- Jansen, 2001 : Jansen, Philippe. « Un nouveau chantier dans la ville : la construction du chœur de la cathédrale à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle ». Dans : Agostino, Marc (dir.). *La cathédrale Saint-André, reflet de neuf siècles d'histoire et de vie bordelaise*. Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 47-60.
- Jean-Courret et Lavaud (coord.), 2009 : Jean-Courret, Ezéchiël, et Lavaud, Sandrine (coord.). *Atlas Historique des Villes de France : Bordeaux*. 3 vols., Bordeaux, Ausonius, 2009.
- Kurmann, 1971 : Kurmann, Peter. *La cathédrale Saint-Étienne de Meaux. Étude architecturale*. Genève, Droz, et Paris, Arts et métiers graphiques, 1971.
- Kurmann, 1992 : Kurmann, Peter. « La cathédrale Saint-Etienne et ses portails ». Dans : *Meaux médiéval et moderne* (Danielle Magnan dir.). Meaux, Association meloise d'archéologie, 1992.
- Kurmann, 2005 : Kurmann, Peter. « Rouen, abbatale Saint-Ouen. Une plaque tournante du gothique européen autour de 1400 : la façade du bras sud et son portail ». *Congrès archéologique de France*, 161^e session (Rouen et Pays de Caux), 2003 (paru en 2005), p. 239-247.
- Kurmann, 2012 : Kurmann, Peter. « Gautier de Varinfroy, architecte du troisième quart du XIIIe siècle. Nouvelles considérations sur son œuvre à la cathédrale de Meaux ». Dans : Daussy, Stéphanie, et Timbert, Arnaud (dir.). *Architecture et sculpture gothiques : renouvellement des méthodes et des regards (actes du I^{er} colloque international de Noyon, 19 -20 juin 2009)*. Rennes, PUR, 2012, p. 27-43.
- Kurmann et Kurmann-Schwarz, 1986 : Kurmann, Peter, et Kurmann-Schwarz, Brigitte. „Das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux : Repräsentanten der Pariser Plastik aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund“. Dans : *'Nobile claret opus'* : Festgabe für Ellen Judith Beer, n° spécial de la Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, t. 43, 1986, p. 37-57.
- Lacoste, Jacques (2011), « Cathédrale Saint-André », dans : Lavaud, Sandrine (coordination scientifique). *Léo Drouyn et Bordeaux*, tome 2 (collection Léo Drouyn Les Albums de Dessins vol. 18), s. 1. [Périgueux], Les Éditions de l'Entre-deux-Mers - AHB/CLEM, 2011, p. 131-145.
- Légende dorée*, éd. 2004 : Voragine, Jacques de. *La Légende dorée*. Paris, Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Le Goff, 1985 : Le Goff, Jacques. *L'imaginaire médiéval*. Paris, Gallimard, 1985.

- Le Roux de Lincy et Tisserand, 1876 : Le Roux de Lincy et Tisserand, L.M. *Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e siècles*. Paris, 1876.
- Lubac, 1985 : Lubac, Henri de. *Méditation sur l'Église*. 6^e éd. Paris, Desclée de Brouwer, 1985.
- Mâle, 1986 : Mâle, Emile. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1986 (réédition du texte intégral de la 9^e éd., 1958).
- Marionneau, 1861 : Marionneau, Charles. *Description de l'église Saint-André de Bordeaux*. Bordeaux, Chaumas-Gayet, 1861.
- Menard, 1990 : Menard, Philippe. « Le rire et le sourire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts, essai de problématique ». *Le rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts (Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988)*, textes recueillis par Thérèse Bouché et Hélène Charpentier. [Talence], Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p. 193-199.
- Neubert, 1911 : Neubert, Fritz. „Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters“. *Romanische Forschungen*, t. 29, 1911, p. 557-679.
- Patr. Lat. : Migne, Jacques Paul (éd.). *Patrologiae cursus completus*. Series latina, 221 vol., Paris, 1844-64.
- Plagnieux, 2000 : Plagnieux, Philippe. « Entre piété des fidèles et conscience civique : le portail des Échevins ». Dans : *Mantes médiévale : La collégiale au cœur de la ville* (ouvrage publié à l'occasion de l'exposition, musée de l'Hôtel-Dieu, Mantes-la-Jolie, 17 décembre 2000-31 mai 2001). Paris : Somogy éditions d'art, Mantes-la-Jolie : Musée de l'Hôtel-Dieu, 2000, p. 128-133.
- Pradel, 1969 : Pradel, Pierre. « Les tombeaux des quatre derniers capétiens directs ». *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1969, p. 180-181.
- Rois maudits, 1998 : *L'Art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328* (catalogue d'exposition). Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- Roudié, 1955 : Roudié, Paul. « Notes sur quelques statues girondines du XIV^e siècle ». *Revue historique de Bordeaux*, t. IV nouv. série, 1955, p. 167-180.
- Sauerländer, 1988 : Sauerländer, Willibald. « Medieval Paris, Center of European Taste, Fame and Realities ». Dans : Mauner, George *et al.* (éd.). *Paris - Center of Artistic Enlightenment*. University Park, Pennsylvania State University press, 1988, p. 12-45.
- Schiller, 1980 : Schiller, Gertrud. *Iconographie der christlichen Kunst*, vol. 4,2: *Maria*. Gütersloh, Gerd Mohn, 1980.
- Schlicht, 2001 : Schlicht, Markus. « Imitation et rejet de l'architecture francienne dans un édifice du Sud-Ouest : la façade nord de la cathédrale de Bordeaux ('Porte des Flèches') ». *Revue Archéologique de Bordeaux*, t. XCII, 2001, p. 69-88.
- Schlicht, 2005 : Schlicht, Markus. *Un chantier majeur de la fin du Moyen Age : La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge* (coll. Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie, t. XLI). Caen, CRAHM, 2005.
- Schmidt, 1992 : Schmidt, Gerhard. „Evrard d'Orléans und die Gräber der vier letzten Kapetinger“. Dans: Schmitt, Gerhard. *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, vol. 1. Vienne/ Cologne/ Weimar, Böhlau, 1992, p. 59-71.
- Schmitt, 1990 : Schmitt, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris, Gallimard, 1990.
- Schoonbaert, 2003 : Schoonbaert, Sylvain. « Une place pour la cathédrale de Bordeaux. L'isolement de Saint-André (1807-1888) ». *Histoire urbaine*, n° 7, 2003, p. 141-162.
- Soulard, 2006 : Soulard, Thierry. « Jean Deschamps et sa descendance : les cathédrales de Clermont, Bordeaux et Limoges ». Dans : Bos, Agnès *et al.* (dir.), *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 359-367.
- Suckale, 2000 : Suckale, Robert. « Réflexions sur la sculpture parisienne à l'époque de Saint Louis et de Philippe le Bel ». *Revue de l'Art*, n° 128, 2000, p. 33-48.
- Thérel, 1984 : Thérel, Marie-Louise. *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*. Paris, Editions du CNRS, 1984.
- Wright, 1984 : Wright, Georgia Sommers. "A Tomb Program at Fécamp". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 47, 1984, p. 186-209.

Catalogue des statuettes des voussures

N.B. : Les voussures seront examinées du centre vers la périphérie. Au sein des voussures, chaque statuette est localisée à l'aide de la combinaison d'une lettre (G pour la partie gauche ou occidentale de la voussure, D pour la partie droite ou orientale de la voussure) et d'un chiffre (de 1 à 6, en commençant par le bas). Dans les descriptions, les précisions « gauche » et « droite » localisent les éléments indiqués depuis le point de vue du lecteur ; si un personnage se tourne vers la gauche, il le fait donc vers le bord gauche du cliché (sauf, bien entendu, s'il s'agit des membres du corps des personnages, comme « la main gauche »).

Les anges de la voussure intérieure

La voussure intérieure du portail est occupée par dix anges. Davantage détachés du fond que les statuettes des deux autres voussures, les anges présentent par tendance un volume et une tridimensionnalité plus marqués. Ils se tiennent debout ; les ailes, adhérant au fond concave, sont repliées et flanquent le buste. Les pennes ayant une longueur constante, le bas de leurs ailes forme - fait plutôt rare - une ligne droite presque horizontale. Selon les conventions de représentation habituelles au Moyen Âge, ils prennent l'aspect d'hommes juvéniles imberbes à la chevelure bouclée. Pieds nus, ils sont vêtus d'une tunique à manches longues dont les plis s'écrasent sur le sol, à laquelle s'ajoute le plus souvent un manteau maintenu par un grand fermoir devant la poitrine. Parfois, les cheveux sont retenus par des fins cercles. D'une manière générale, les anges sont moins bien conservés que les statuettes des deux autres voussures. Presque tous les attributs ont disparu. Y fait exception le troisième ange de la partie gauche de la voussure, dont l'encensoir en forme de boule, suspendu à trois chaînettes, est très bien conservé. Relevons enfin la fonction de repoussoir qui incombe ici aux rinceaux de vigne bordant les statuettes :



Fig. 27. - Bordeaux, portail sud, ange G1.

les feuilles, en effet, frôlent voire recouvrent légèrement les ailes des anges et s'incurvent lorsqu'ils butent contre les plumes. Les sculpteurs bordelais font donc se rencontrer ici deux mondes aux proportions différentes - les feuilles dépassent en taille absolue celle de la tête des anges - et habituellement strictement séparés.

Ange G1 (fig. 27) : L'ange, debout, aux ailes redressées, est fortement abîmé : la tête, le bras gauche et les deux avant-

bras, les jambes (à partir des genoux) et la pointe de l'aile gauche ont été buchés ; l'épiderme de la pierre est fortement dégradé. L'attribut a, lui aussi, disparu. On distingue encore les pennes en bas des ailes et les petites plumes recouvrant la pointe de l'aile droite, le manteau drapé en tablier qui forme une chute de plis sous l'avant-bras droit, enfin des fragments de la tunique.

Ange G2 (fig. 28) : L'ange G2, aux proportions élancées, est d'une très belle qualité. La tête, les avant-bras et la pointe de l'aile gauche manquent. L'ange, debout, présente un déhanchement prononcé vers la droite. Ce mouvement est repris par la disposition oblique des ailes ; il est encore davantage accentué par l'asymétrie des deux ailes, celle de gauche étant nettement plus courte que son pendant droit. L'ange est vêtu d'une tunique resserrée par une fine ceinture très haut placée, et d'un manteau drapé en tablier et retenu par un grand fermoir losangé sur la poitrine. Tiré à travers le corps et coincé sous le coude droit, le manteau moule la jambe libre de l'ange ; la cuisse est en outre cernée de deux plis très fins disposés en U, la courbure inférieure encadrant le genou. L'étoffe du manteau est très souple, comme l'indique son bord inférieur épousant étroitement les plis de la tunique qu'il recouvre. Au niveau de la hanche, le tissu du manteau forme des plis volumineux et fortement saillants. Reliant les deux avant-bras, ils guident l'œil du spectateur vers l'attribut que l'ange présentait initialement, et dont on voit encore les restes émoussés juste en dessous du fermoir du manteau. Il en va d'ailleurs de même des grands plis tubulaires de la tunique : décrivant un large arc de cercle,



Fig. 28. - Bordeaux, portail sud, ange G2.

ils convergent tous vers l'avant-bras droit. Les ailes se caractérisent par leurs grandes dimensions, nettement supérieures à celles des anges du portail nord de Saint-André, par exemple. Redressées et disposées aux bords latéraux du corps, les ailes, très plates et non concaves, forment comme un deuxième fond de la voussure. Leur partie supérieure est recouverte de petites plumes ressemblant à des tuiles plates, alors que des plumes supplémentaires en zigzag ourlent l'arrondi supérieur de l'aile. Au bord inférieur, les pennes juxtaposées se terminent en ligne presque droite.



Fig. 29. - Bordeaux, portail sud, ange G3.

Ange G3 (fig. 29) :

L'ange G3 est la statuette la mieux conservée de la voussure : seul l'avant-bras droit a disparu. Comme celui de l'ange G2 en dessous, le corps de la statuette décrit un arc de cercle très marqué, le buste étant incliné vers la droite. Les ailes, inclinées elles aussi, accompagnent et soulignent cette courbure ; elles sont d'ailleurs fortement asymétriques, l'aile gauche étant plus courte que son pendant droit. Le messager céleste

est vêtu d'une tunique, un léger bourrelet au-dessus du ventre indiquant l'emplacement d'une ceinture. Moulant à la hauteur du buste, le tissu devient plus ample au niveau des jambes et forme de volumineux plis tubulaires élégamment incurvés. Un manteau retenu par un grand fermoir losangé lui couvre les épaules et retombe des deux côtés pour venir s'écraser par terre, les bordures dessinant d'amples courbes en S. Le bras gauche, relevé et ramené contre l'aisselle, balance un encensoir sphérique suspendu à trois chaînettes. Conformément aux canons esthétiques en vigueur au début du XIVe siècle, le visage, presque carré, est assez plat, les yeux, nez et bouche étant concentrés au centre de la figure. Le menton fait peu saillie par rapport au cou. Le dessin des yeux, largement fendus, est également très répandu au début du XIVe siècle : alors que la paupière supérieure est indiquée par deux incisions parallèles qui se prolongent loin vers l'extérieur, la paupière inférieure forme une ligne horizontale, voire courbée vers le haut. La chevelure, maintenue par un cercle fin, se distingue par ses vigoureuses mèches torsadées qui, toutes ramenées vers l'avant, encadrent le visage de part et d'autre, alors que les oreilles disparaissent derrière deux petites vrilles.

Ange G4 (fig. 30) : L'ange G4 ne montre pas une qualité d'exécution aussi élevée que les deux précédents. L'épiderme

de la pierre est assez dégradé.

Les deux avant-bras et les attributs ont disparu ; dans le creux du coude gauche, les restes d'un objet rond (encensoir ou simple tenon ?) subsistent. Deux arrachements plus petits sont visibles au niveau de la poitrine. Le corps de l'ange décrit un arc de cercle vers l'avant. Il est vêtu de l'habituelle tunique longue, moulante au niveau du buste et développant de volumineux plis tubulaires dans la partie inférieure. Le manteau est ramené vers l'avant du corps. Il couvre le bras et l'épaule gauches ; le bout de la traîne est soulevé par l'avant-bras gauche. Les plis obliques montant vers l'épaule gauche qui animent ce manteau sont modelés de manière assez sommaire. Le visage, au contour presque carré et aux yeux, nez et bouche petits et concentrés au milieu de la figure, appartient au même type que ceux des autres anges.



Fig. 30. - Bordeaux, portail sud, ange G4.

Ange G5 (fig. 31) :

L'ange a perdu ses deux avant-bras et les attributs. L'épiderme de la pierre est fortement dégradé. Le modelé de l'ange, en particulier de la tête, est plutôt médiocre. Son corps décrit une légère courbe vers l'avant. Alors qu'il se tient debout, les cassures des plis de la tunique dans la partie basse des jambes donnent l'impression qu'il fléchit légèrement ses deux genoux.



Fig. 31. - Bordeaux, portail sud, ange G5.

La tête, très abîmée, présente des yeux, nez et bouche de petites dimensions et concentrés au centre de la figure. La chevelure a subi bien des dégradations et ne permet plus guère de véritable appréciation. L'ange porte une tunique longue s'écrasant sur le sol, retenue par une fine ceinture strictement horizontale, le bout dessinant une verticale tout aussi rigide ; les grands plis tubulaires que la tunique forme au niveau des jambes présentent des cassures inclinées tantôt à droite, tantôt à gauche. Le manteau, au tissu si fin que ses bordures sont à peine visibles, couvre les épaules et la jambe



Fig. 32. - Bordeaux, portail sud, ange D1.

volumineux que de plans légèrement ondulés ; alors que les plis en bec forment des U harmonieusement arrondis, les rabats du manteau sur la poitrine dessinent des lignes presque droites disposées en oblique. Au niveau du tablier, en particulier, le



Fig. 33. - Bordeaux, portail sud, ange D2.

sculpteur parvient parfaitement à rendre le moelleux du tissu. **Ange D2** (fig. 33) : L'ange a perdu ses avant-bras et sa tête. Deux arrachements - l'un au-dessus du moignon de l'avant-bras gauche, l'autre à droite de l'avant-bras droit - indiquent que l'ange tenait deux attributs. Son corps, légèrement incliné vers la gauche, fait face au spectateur. Posés à angle droit, les pieds sont déportés vers la gauche par rapport à l'axe du corps. La tunique n'est visible qu'au niveau de la poitrine et devant la partie inférieure des jambes. Le manteau, tenu par un fermoir losangé (comme celui de son pendant G2), couvre les épaules et est ensuite tiré, depuis la gauche vers la droite, à travers le corps, puis relevé sous le coude gauche de l'ange. Le tissu est fin et souple, comme l'indiquent les plis harmonieusement incurvés et les méandres que forment les chutes des plis, notamment sous l'avant-bras droit. En dépit de la simplicité de la composition des draperies, cette statuette figure parmi les meilleures œuvres des sculpteurs bordelais.

droite ; en dessous de l'avant-bras droit relevé, il s'anime de chutes de plis.

Ange D1 (fig. 32) : Comme son pendant G1, l'ange inférieur de la partie droite présente des destructions importantes : la tête, la moitié inférieure des jambes, les avant-bras et les attributs ont disparu, et les plis du tablier ont été ébréchés. En dépit de ces dégradations, la belle qualité artistique de la statuette transparait encore : les draperies développent aussi bien de plis en bec

Ange D3 (fig. 34) : La tête, les deux avant-bras et les attributs de l'ange D3 ont disparu. Son corps décrit un léger arc de cercle vers l'avant. Il est vêtu d'une tunique retenue par une fine ceinture et d'un manteau couvrant les épaules et la poitrine ; coincés sous les deux coudes, les pans de celui-ci encadrent les longues jambes de l'ange tout en formant des rabats ondulants. Le corps est flanqué des habituelles grandes ailes redressées ; leur pointe est couverte de plumes assez schématiques ressemblant à des tuiles, alors que la partie inférieure montre des pennes surdimensionnées.



Fig. 34. - Bordeaux, portail sud, ange D3.

Ange D4 (fig. 35) : L'ange a perdu ses deux avant-bras et ses attributs ; les traces visibles dans le creux de son coude gauche correspondent certainement aux restes d'une couronne (fig. 11). Le visage de l'ange, à l'expression impassible, dessine un contour proche de l'ovale ; moins carré que celui de l'ange G3, il apparaît ainsi plus « jeune ». La chevelure bouclée, retenue par un fin cerceau, dégage largement le front. Des mèches ondulantes encadrent le visage, les oreilles étant cachées derrière les habituelles petites vrilles. L'ange est vêtu d'une tunique maintenue par une fine ceinture, les plis sont peu volumineux. Au-dessus, il porte un manteau recouvrant les épaules, dont l'un des pans est relevé et coincé sous le coude gauche. Les ailes, et notamment les très longues pennes, apparaissent démesurément grandes ; les petites plumes recouvrant la pointe des ailes forment des zigzags un peu schématiques.



Fig. 35. - Bordeaux, portail sud, ange D4.

Ange D5 (fig. 36) : Les deux avant-bras et ses attributs, de même que la pointe de l'aile droite ont disparu. Au niveau de la tête, l'épiderme de la pierre est abîmé. L'ange se présente de face, son bassin s'avance légèrement. Contrairement à ses congénères, il ne porte pas de manteau, mais seulement



Fig. 36. - Bordeaux, portail sud, ange D5.

une tunique ceinturée dont l'encolure, rabattue vers la gauche, est fermée à l'aide d'un bouton décentré. En dessous de la ceinture, la tunique est pourvue de plis volumineux légèrement incurvés qui, lorsqu'ils s'écrasent sur le sol, forment des cassures nettes. La courbure de ces grands plis s'oppose à celle des jambes, déportées vers la gauche. Ces mouvements divergents animent la statuette et lui enlèvent toute rigidité. Les ailes montrent l'agencement habituel, mais les petites

plumes logées dans la pointe présentent des incisions en forme de patte d'oiseau.

Les Vierges sages et folles de la voussure médiane

Comme la voussure intérieure, la voussure médiane compte dix personnages ; en raison de la plus grande longueur de cette dernière, les statuettes des Vierges sont plus hautes que celles des anges (un peu moins de 60 cm en moyenne pour les anges, plus de 70 cm pour les Vierges). Les Vierges folles, disposées dans la partie gauche de la voussure, ne sont pourvues que d'un seul attribut, à savoir la lampe à huile renversée (seules les Vierges folles G4 et G5 l'ont conservée). L'autre main soulève un pan du manteau ou bien, pour l'une d'entre elles (G4), est levée en un geste de frayeur. Les Vierges sages, en revanche, tenaient deux attributs chacune, comme l'indiquent les arrachements encore visibles. Malheureusement, aucun n'est conservé. Selon la tradition iconographique bien établie, elles ont dû présenter une lampe à huile redressée. Le second attribut, en revanche, pose question. A en juger d'après plusieurs autres représentations de ce sujet, plus ou moins contemporains des Vierges bordelaises, il aurait pu s'agir de branches de palmier ; ainsi, les Vierges sages des portails du bras nord du transept des cathédrales de Paris (vers 1250) et de Rouen (vers 1290), mais aussi celles, bien plus près de Bordeaux, figurant sur les peintures murales de l'église de Saint-Macaire, sont munies de cet attribut. D'ailleurs, les Vierges bordelaises présentent encore, au niveau des aisselles et à côté de la tête, deux ou trois tenons alignés selon une droite montante légèrement inclinée, qui s'accorderaient parfaitement avec cet attribut. Contrairement aux versions germaniques de ce sujet, comme

les statues d'ébrasement du portail sud-ouest de la cathédrale de Strasbourg, les Vierges folles bordelaises n'expriment pas leur désespoir par des mimiques animées.

Vierge folle G1 (fig. 37) : La jeune femme montre un déhanchement exagéré, le bassin étant déporté vers l'avant et le corps incurvé vers la droite. La tête, l'avant-bras gauche et la main droite ont été détruits. Contrairement aux autres statuettes, la Vierge folle G1 ne porte pas de manteau. Elle est vêtue d'une tunique à manches mi-longues, dont le tissu fin forme au niveau du buste de petits plis à faible relief tout en laissant deviner sa poitrine. Au niveau des jambes, les plis tubulaires



Fig. 37. - Bordeaux, portail sud, Vierge folle G1.

légèrement incurvés - ils suivent le hanchement du corps et le soulignent de la sorte - gagnent considérablement en volume ; ils s'écrasent sur le sol et forment, au niveau des chevilles, des plissures marquées. Bien que sa main droite soit cassée, on reconnaît encore le geste qu'elle était en train d'effectuer : ayant saisi et soulevé le bout libre de sa ceinture, elle s'apprêtait à la défaire. Contraire à toute pudeur, ce geste devait ouvertement signaler sa déchéance morale.

Vierge folle G2 (fig. 38) : Se présentant de face, la jeune femme appuie son dos contre le fond de la voussure. La tête et l'avant-bras droit ont été abattus ; il en va de même de l'attribut, dont ne subsiste plus que le tenon à côté du moignon de l'avant-bras droit. La Vierge est vêtue d'une tunique à manches longues s'écrasant sur le sol et d'un ample manteau qui couvre ses épaules. Relevé sous le coude gauche, il passe ensuite derrière le dos de la jeune femme et est tiré en tablier devant le ventre et



Fig. 38. - Bordeaux, portail sud, Vierge folle G2

les cuisses ; son extrémité est saisie par la main gauche. Alors que la jambe libre, qui se dessine sous les draperies, est placée sur le bord gauche de la sculpture, la jambe d'appui, dont n'est

visible que la pointe du pied, se situe dans l'axe médian du corps ; il est donc déplacé bien trop vers la gauche pour pouvoir assurer au personnage une attitude stable. Le corps, bien que présenté de face, développe une certaine dynamique : le pied de la jambe libre se lève légèrement, comme si la Vierge se déplaçait vers le portail, et ce mouvement vers la droite est souligné par les plis, tirés en haut et vers la droite. La tunique, au tissu fin, ne forme presque pas de plis au niveau du buste, alors qu'elle développe de volumineux plis tubulaires dans la partie basse des jambes.



Fig. 39. - Bordeaux, portail sud, Vierge folle G3

Vierge folle G3 (fig. 39) : Le corps de la jeune femme, tourné vers l'extérieur du portail, décrit une courbe vers la droite. Seuls manquent l'avant-bras droit et l'attribut qu'il a dû tenir. La tête de la Vierge se distingue par son volume très simplifié, presque cylindrique. Le visage, impassible, présente un front haut et dégagé, entouré de longs cheveux bouclés ; les arcades sourcilières sont marquées par une arête vive. Ce visage déconcerte par son menton massif et son modelé asymétrique au niveau des joues.

Contrairement à cette figure qui n'est ainsi pas très gracieuse, la composition des draperies, aux plis richement différenciés et variés, compte parmi les plus maîtrisées de la série. La tête de la jeune femme est enveloppée d'un voile dont les pans se croisent devant le cou. En dessous, au niveau du buste et dans la partie basse des jambes, apparaît la tunique, maintenue par une fine ceinture assez haut placée. Le manteau, drapé en tablier, aux ourlets décrivant d'amples courbes, recouvre les cuisses de la Vierge et sépare ainsi les deux parties visibles de la tunique. Au niveau du buste, celle-ci n'est animée que de légères ondulations, tandis qu'elle forme devant les jambes des plis tubulaires profondément dégagés. Le manteau, quant à lui, est relevé par la main gauche et, de l'autre côté, coincé sous le coude droit. Il se détache nettement des plis de la tunique, qu'il recouvre en estompant leur relief vigoureux.

Vierge folle G4 (fig. 40) : L'état de conservation de la statuette est bon : seul le pouce droit a disparu. La jeune femme présente un léger contrapposto. Alors que le visage de la Vierge apparaît impassible, sa main droite, surgissant sous les draperies du manteau, est levée en un geste de frayeur, la paume tournée vers l'extérieur. La main gauche tient la lampe à huile

renversée. Le manteau, aux dimensions généreuses, voile les longs cheveux bouclés de la femme. Il enveloppe les deux bras et est drapé en tablier. La longue tunique, traînant par terre, n'est visible que dans la partie basse des jambes. Le type de visage, au volume cylindrique allongé et au modelé asymétrique au niveau des joues, pourvu d'un haut front dégagé et d'une petite bouche légèrement pincée, rappelle fortement celui de la Vierge G3. Les plis du manteau forment des U plus ou moins proéminents, mais toujours dépourvus de cassures ou de plis tirés : il traduit la position presque immobile et l'attitude détendue de la Vierge et contraste ainsi curieusement avec le mouvement de frayeur et de refus qu'exprime sa main droite. Cette dernière, effectuant une torsion peu naturelle, apparaît d'ailleurs très étriquée sous le pan du manteau tiré qui semble la retenir. La tunique forme quelques rares plis tubulaires volumineux. Dans les retraits entre les plis, on aperçoit les pieds chaussés et devine la position des jambes. Celles-ci sont d'ailleurs déplacées très nettement vers la droite ; les amples draperies disposées du côté gauche rétablissent visuellement l'équilibre de la Vierge.

Vierge folle G5 (fig. 41) : La statuette, dépourvue de dommages notables, est bien conservée. Elle représente une jeune femme debout, se tenant droit et se présentant de face. Sa tête est coiffée d'un touret et d'un voile étroitement adhérent qui couvre les joues, le menton et le cou. Elle est vêtue en outre d'une tunique ceinte d'une cordelette lacée en rosette, puis d'un manteau que retient une fibule annulaire sur l'épaule droite. Alors que sa main gauche a empoigné un pan de son manteau pour le relever, la droite, baissée, maintient une



Fig. 40. - Bordeaux, portail sud, Vierge folle G4.



Fig. 41. - Bordeaux, portail sud, Vierge folle G5.

lampe renversée. Comme les autres Vierges folles, la statuette présente une expression impassible, une attitude détendue et une gestuelle très retenue. Les plis du manteau sous le coude gauche s'arrondissent harmonieusement, les ourlets se rabattent mollement en formant des méandres sinueux. Seuls les plis de la tunique, qui gagnent en volume au fur et à mesure qu'ils descendent vers le bas, présentent des cassures lorsque le tissu s'écrase sur le sol ; ces cassures adoptent d'ailleurs presque la même forme que les pieds chaussés, largement dissimulés sous les draperies.



Fig. 42. - Bordeaux, portail sud, Vierge sage D1.

autre dans le tenon placé dans le creux du coude gauche, s'ils sont d'origine, semblent indiquer que cette main et son attribut avaient été taillés à part et fixés à l'aide de tiges métalliques. La composition des draperies, dépourvue du motif de tablier, est très sobre ; elle se résume essentiellement aux courbes légères et répétées, presque orthogonales, que décrivent les plis tubulaires du surcot. Le manteau, qui n'apparaît qu'aux contours de la sculpture, ne présente presque pas de rabats ornementaux. La seule véritable animation de la statuette provient du collier à perles serrées, auquel s'attache une file supplémentaire descendant en ligne droite jusqu'au niveau du ventre. Le trait le plus frappant de la Vierge réside toutefois dans l'agencement de ses oreilles, ici exceptionnellement visibles, qui sont très fortement décollées et rabattues au premier plan du visage.

Vierge sage D2 (fig. 43) : Le corps de la jeune femme fait face, le dos adhérent entièrement à la voussure. La tête a été abattue, comme les deux avant-bras et leurs attributs. La Vierge se penche vers la gauche, dans le sens de la courbure de la voussure. Comme c'est le cas de bien d'autres statuette bordelaises, la Vierge paraît fermement campée sur le sol - impression due à l'étalement en largeur des draperies de la tunique -, tandis que la position de son pied d'appui près de l'axe médian

du corps entraîne en réalité une station très labile. La jeune femme porte une longue tunique s'écrasant sur le sol et un ample manteau drapé en tablier devant le ventre et les cuisses. La pointe du pied droit, chaussé, surgit sous les draperies. L'avant-bras droit soulève le manteau ; en dessous, les pans forment des chutes de plis à l'apparence un peu raide, comme s'il s'agissait de phylactères s'enroulant. La composition des draperies du manteau-tablier frappe par ses grandes surfaces planes, animées de quelques plis seulement, ainsi que par la diagonale comme tirée à la règle que forme son ourlet inférieur. En dépit de cette disposition plutôt rigide, le sculpteur parvient à créer l'impression d'un tissu parfaitement moelleux.



Fig. 43. - Bordeaux, portail sud, Vierge sage D2.

Vierge sage D3 (fig. 44) : La Vierge, élégamment drapée, est d'une belle qualité. Les deux avant-bras et les attributs - la lampe maintenue par la main gauche et la branche de palmier [?] présentée par la droite - ont disparu. La jeune femme, présentée de face, effectue un léger déhanchement. Le visage ovoïde semble animé d'un très léger sourire ; il est entouré de longs cheveux bouclés, couverts à leur tour d'un pan de manteau drapé en guise de voile. La tunique, à l'étoffe souple et mince, est maintenue par une fine ceinture haut placée. Le manteau, drapé en tablier, recouvre en les nivelant les profonds creux qui séparent les plis tubulaires de la tunique. Dans sa partie haute, ce tablier s'anime de deux profonds plis en U qui relient les deux avant-bras et guidaient ainsi l'œil du spectateur vers les deux attributs qui y étaient exposés initialement ; cette mise en scène des attributs était complétée par la zone d'ombre profonde que crée l'avant-



Fig. 44. - Bordeaux, portail sud, Vierge sage D3.

bras gauche surgissant sous les draperies du manteau. Au niveau du genou droit, le manteau forme de multiples rabats qui s'enchaînent de manière décorative.



Fig. 45. - Bordeaux, portail sud, Vierge sage D4.

Vierge sage D4 (fig. 45) : La Vierge a perdu ses deux avant-bras et ses attributs ; l'épiderme de son visage est assez abîmé. Entouré d'une longue chevelure ondulée couverte d'un voile, le visage de la jeune femme semble animé d'un sourire insensible. Cette impression est avant tout due à la forme des yeux en croissant de lune, les arcades sourcilières étant fortement bombées et les paupières inférieures décrivant une courbe analogue, quoique beaucoup moins marquée. La tunique de la Vierge est taillée dans une étoffe fine ne formant

pas de plis au niveau du buste, à l'exception de l'endroit où le tissu est resserré par la très fine ceinture. Le manteau couvre les épaules et le bras droit et forme un tablier devant le ventre et les cuisses. Relevé et coincé sous le coude gauche, il ruisselle enfin le long de la jambe gauche. En dessous du tablier surgissent les tubes largement dégagés et légèrement incurvés des plis de la tunique. Dans l'un des creux apparaît la pointe du pied de la jambe d'appui, alors que la jambe libre, dont on devine la position sous le tissu, est disposée au bord gauche de la statuette. Si le visage n'est pas exempt d'un certain schématisme, cette petite sculpture impressionne en revanche par le caractère fluide et coulant des draperies, en particulier au niveau du buste : les ourlets du manteau, au tissu très fin, dessinent des courbes harmonieuses et forment des rabats souples ; la légèreté et le moelleux de l'étoffe sont transcrits avec aisance dans la pierre.

Vierge sage D5 (fig. 46) : La jeune femme se tient droite, le dos appuyé contre le fond de la voussure, la tête inclinée vers la gauche. Les avant-bras et les attributs manquent, le nez est fortement endommagé. Le visage est impassible et détendu, les draperies ne transcrivent aucun mouvement éventuel du corps. De longs cheveux et un pan du manteau drapé en guise de voile entourent la figure. Ce manteau, porté au-dessus d'une longue tunique traînant par terre, couvre les épaules et le bras droit ; tiré à travers le corps, il est soulevé

par le bras gauche fléchi, puis retombe en chute libre jusqu'au niveau des genoux. Deux arrachements (d'une branche de palmier ?) apparaissent en haut du bras et de l'épaule gauches. La composition des draperies se distingue par sa grande symétrie de part et d'autre de l'axe central ; les plis paraissent moins différenciés et dessinés peut-être avec moins d'acuité que ceux de la plupart des autres Vierges.

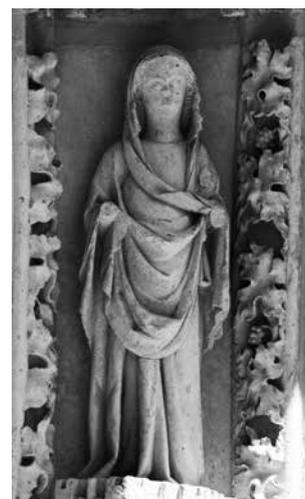


Fig. 46. - Bordeaux, portail sud, Vierge sage D5.

Les apôtres de la voussure extérieure

Tous les apôtres se tiennent debout et, le plus souvent, face au spectateur. Conformément à la tradition iconographique, le sculpteur les a représentés pieds nus, vêtus d'une tunique parfois resserrée par une ceinture et d'un manteau. Si elle atteint le niveau de sol, la tunique ne traîne pas par terre ; elle est donc plus courte que celle des femmes et des anges. Le manteau est régulièrement ramené vers l'avant du corps et, conformément aux conventions stylistiques de la période, drapé en tablier. Les vêtements des apôtres sont à la fois anhistoriques, n'ont donc rien en commun avec la mode masculine des années 1300, et dépourvus de tout ornement (ourlets, galons, agrafes...). Généralement, les apôtres présentent dans leurs mains deux attributs : l'instrument de leur martyre et un livre (les Saintes Ecritures) fermé par une lanière, la tranche étant dirigée vers l'avant. Les têtes se caractérisent par leur volume presque cylindrique et leurs proportions allongées, encore accentuées par leurs barbes fournies. Les cheveux, portés bien plus longs que ne le font les hommes vers 1300, onduleux des deux côtés du visage et disparaissent derrière les épaules. A la hauteur des tempes et des joues, les mèches s'écartent du visage pour laisser place à deux petites vrilles ; les oreilles se trouvent ainsi systématiquement dissimulées. Les visages sont impassibles, parfois empreints de gravité. Aucune ride ne vient indiquer quelque mouvement d'humeur, pas plus que l'âge des personnages ; celui-ci ne se dégage que des moustaches et barbes drues, arrangées en coques, et du caractère émacié des visages.

Apôtre G1, Paul (fig. 47) : Bien qu'il ne fasse pas partie des douze disciples du Christ, Paul est régulièrement intégré au Moyen Age au cortège des apôtres. Il est facilement recon-



Fig. 47. - Bordeaux, portail sud : Paul.

naissable à sa calvitie - seule une petite mèche subsiste au milieu du front -, que lui prête la tradition iconographique. Paul se tient debout, face au spectateur. Ses deux avant-bras, fléchis en avant, ont disparu, comme ses deux attributs ; les restes d'un livre subsistent toutefois dans le creux de son coude gauche, alors que quatre arrachements situés sur une ligne reliant sa main droite à son pied droit peuvent correspondre aux vestiges d'une épée, son attribut de martyr habituel.

L'apôtre porte une tunique presque exempte de plissures au niveau du buste, mais animée de plis tubulaires profondément dégagés au niveau de jambes. Retombant depuis les épaules, le manteau couvre les deux bras ; soulevé par l'avant-bras droit, il passe ensuite au travers du corps en formant deux couches de tissu superposées. Le traitement des draperies, notamment ceux du manteau, frappe par sa grande diversité de formes et de volumes des plis, ainsi que par le moelleux et la souplesse du tissu que le sculpteur a su leur conférer.



Fig. 48. - Bordeaux, portail sud, apôtre G2.

Apôtre G2 « au phylactère » (fig. 48) : Bien conservé - seuls les doigts de sa main droite manquent -, l'apôtre surmontant Paul dénote par son attribut : au lieu du livre et de l'instrument de martyr, il expose un phylactère qu'il est en train de dérouler. Ses pieds non chaussés et l'agencement de sa tête, tout à fait conformes à celui des autres statuettes de la voussure, confirment toutefois qu'il s'agit bien d'un apôtre (et non, par exemple, d'un prophète). Comme la plupart

des disciples, il est doté d'une tête allongée au volume cylindrique, d'une barbe formant deux torsades sous le menton et d'une chevelure ondulée dont les mèches s'écartent au niveau des oreilles. Le manteau, drapé en tablier, couvre très largement la tunique ; celle-ci n'est visible qu'à l'encolure, aux poignets et dans la partie basse des jambes. La jambe d'appui est placée

près de l'axe central du corps, sa position étant indiquée par un profond retrait entre deux plis tubulaires. La jambe libre, en revanche, apparaît près du bord gauche de la statuette, entraînant une orientation oblique des plis de la tunique.

Apôtre G3, Thomas (fig. 49) : L'apôtre, debout, adopte une attitude déhanchée, sa tête étant inclinée vers la gauche. Alors que la main droite maintient un livre fermé, la gauche - dont l'avant-bras manque - tenait initialement une lance dont on voit encore la pointe, le départ du manche et plusieurs arrachements. Le visage présente une expression impassible, alors que les arcades sourcilières formant arêtes et les petits plis à la racine du nez lui confèrent une expression empreinte d'une certaine gravité. Il est entouré de courtes mèches sur le front, de longs cheveux ondulés sur les côtés et des vigoureuses torsades de la barbe en bas. Le manteau, qui recouvre une tunique, est drapé en tablier : retombant de l'épaule droite, il passe derrière le dos et sous le bras gauche, puis est tiré en travers du corps et coincé sous le coude droit. Alors que le tablier est animé de plis tirés convergeant vers la main droite et le livre qu'elle expose, le pan libre du manteau retombant de l'avant-bras droit forme de chutes de plis aux ourlets dessinant d'harmonieuses courbes en S.



Fig. 49. - Bordeaux, portail sud, apôtre G3.

Apôtre G4, Jacques le Mineur (fig. 50) : L'apôtre présente un léger déhanchement, son corps décrivant une courbe insensible vers la droite. Alors que sa tête (à l'exception du nez) et son corps sont bien conservés, l'avant-bras gauche et son attribut - dont on aperçoit encore un arrachement et le caractéristique bout recourbé d'un bâton de foulon à côté du pied gauche - ont disparu ; la main droite tient un livre en le serrant contre le bras droit. Le modelé de la tête est conforme aux canons



Fig. 50. - Bordeaux, portail sud, apôtre G4 (Jacques le Mineur).

habituels : visage fortement allongé et émacié, expression impassible, chevelure composée de longues mèches ondulées détachées du visage au niveau des oreilles, insertion de petites vrilles, barbe composée de vigoureuses torsades massées au menton. La tunique est animée de plis à faible relief au niveau du buste ; dans la partie basse des jambes, en revanche, apparaissent de volumineux plis séparés par de profonds retraits plongés dans l'ombre, disposés légèrement de biais. Le manteau, drapé en tablier, se distingue par ses plis en V au niveau du bassin ; la bordure inférieure adopte la même forme. En revanche, les habituelles courbes harmonieusement arrondies et les ourlets ondulants mollement dominant l'agencement des plis au niveau du buste et sous les avant-bras.



Fig. 51. - Bordeaux, portail sud, apôtre G5 (Jacques le Majeur).

Apôtre G5, Jacques le Majeur (fig. 51) : Jacques le Majeur est facilement reconnaissable à sa besace rehaussée d'une grande coquille Saint-Jacques. Alors que sa main gauche soutient un livre fermé, la droite tenait sans doute l'habituel bâton de pèlerin : en subsistent un morceau de la hampe qu'il serre dans sa main, ainsi qu'une série d'ar-rachements situés sur le bras droit et le long de la jambe droite, enfin au sol devant son pied droit. La facture de la tête est largement la même que celle des apôtres décrits ci-dessus ; Jacques

le Majeur, dont le regard baissé et détourné suggère qu'il est absorbé dans ses pensées, ne semble pas prendre notice de son environnement. Les draperies, quant à elles, se distinguent par la riche orchestration des plis. La tunique, visible au niveau des jambes, présente des plis tubulaires qui s'évasent légèrement vers le bas ; un peu plus longue que d'habitude, elle s'écrase par terre et forme des cassures aux endroits où surgissent les pieds. Le manteau, très généreusement dimensionné, est drapé de manière inhabituelle : au niveau du buste, il est tiré depuis le bras droit vers l'épaule gauche, où il est fixé par un curieux nœud ; au niveau du ventre et des cuisses, il apparaît au bord gauche de la statuette pour être tiré vers la droite. Soutenu par l'avant-bras droit, il forme d'abondantes chutes de plis ondulants mollement. Alors que le tissu du manteau apparaît fin et souple au niveau du buste, comme l'indiquent les rabats et les plis ne développant qu'un faible relief, celui recouvrant le ventre et les cuisses est bien plus épais, lourd et rigide : ici, en effet, les

plans lisses alternent avec des plis volumineux formant tantôt des méandres sinueux (chute de plis sous l'avant-bras droit), tantôt des cassures (notamment au niveau du ventre).

Apôtre G6, Jean l'Évangéliste (fig. 52) :

Conformément à la tradition iconographique, Jean, plus jeune que les autres disciples, est représenté imberbe. Alors que sa main gauche soutient un livre, la droite expose une branche de palmier dont l'extrémité supérieure a disparu. L'apôtre se tient très droit ; faisant face au spectateur et dépourvu de contrapposto, les avant-bras fléchis vers l'avant de manière presque symétrique, son attitude apparaît rigide. L'impression est renforcée par son visage impassible.



Fig. 52. - Bordeaux, portail sud : apôtre G6 (Jean).

Dessinant un contour presque rectangulaire, celui-ci est entouré d'une chevelure plus fortement bouclée et moins longue que celle des autres disciples. Les draperies et l'habituel positionnement asymétrique des pieds - la jambe d'appui étant placée dans l'axe central du corps, le pied de la jambe libre, posé perpendiculairement, apparaissant sur le contour gauche de la statuette - contrebalancent dans une certaine mesure la rigidité de l'attitude et de l'expression de l'apôtre. Le tissu du manteau, en particulier, présente une certaine souplesse lorsqu'il se rabat ou forme des chutes de plis sous les avant-bras ; en outre, s'ils ne rompent pas complètement la composition fortement symétrique de la sculpture, les plis cassés du tablier introduisent des formes et orientations plus variées.

Apôtre D1 « au voile » (fig. 53) : L'apôtre inférieur de la partie droite de la voussure présente un épiderme de pierre moins bien conservé que celui des autres statuette de la voussure. L'avant-bras droit et l'attribut manquent, tout comme l'un des coins inférieurs du livre qu'il présente avec sa main droite. Plusieurs particularités caractérisent la statuette : le corps est penché vers l'extérieur du portail, dans un sens contraire à la courbure de la voussure ; avec la sculpture D4, il est seul parmi les apôtres à porter un pan de son manteau en guise de voile ; les yeux, dont les paupières ne sont pas indiquées, semblent ne pas avoir été achevés et font penser aux globes exorbités des personnages des albâtres anglais. Néanmoins, le modelé du visage, de la barbe et de la coiffure correspond à celui de la plupart des apôtres. Le personnage est vêtu d'une tunique



Fig. 53. - Bordeaux, portail sud, apôtre D1.

traînant jusqu'aux chevilles, resserrée par une cordelette nouée sur le ventre. Le manteau, dont un pan enveloppe la tête, retombe sur les épaules et couvre les bras ; relevé par les avant-bras fléchis, il développe des chutes de plis qui descendent jusqu'au niveau des genoux. La composition des draperies, dépourvue de tablier et essentiellement cantonnée aux longs plis tubulaires à faible relief de la tunique, apparaît simplifiée par rapport à celle des autres statuette.



Fig. 54. - Bordeaux, portail sud, apôtre D2 (André ?).

Apôtre D2, André ?

(fig. 46) : L'apôtre au-dessus montre un net déhanchement, le buste étant déporté vers la gauche. Il lève l'avant-bras gauche devant la poitrine ; la main, aux doigts cassés, est ouverte et la paume dirigée vers l'avant (en un geste d'allocution ?). La main droite soutenait un objet cruciforme dont on aperçoit encore les arrachements au niveau de l'aisselle. L'apôtre porte une tunique traînant presque jusqu'au sol, ceinte d'une lanière nouée en rosette. Un manteau couvre ses épaules et ses bras. Les pans du tissu, relevés par l'avant-bras droit et coincé sous le coude

gauche, forment des chutes de plis dont les rabats répétés agrémentent les contours de la statuette tout le long des jambes. La tête de l'apôtre, qui compte assurément parmi les plus belles de la série (fig. 13 au milieu), présente les habituelles proportions allongées et un volume fortement cylindrique. Toutefois, la chevelure, dont les mèches ondulées s'écartent des tempes pour laisser place à des petites vrilles, contrebalance les proportions étirées en hauteur du visage en conférant à la tête une silhouette presque circulaire. Dans la force de l'âge, l'apôtre porte une barbe et des moustaches s'enroulant en torsades. L'expression impassible de l'apôtre se teinte d'une certaine gravité, suggérée par des plis légers à la racine du nez.

Apôtre D3 « au coutelas », Barthélemy ?

(fig. 55) : Du point de vue iconographique, l'apôtre D3 déconcerte par un détail tout à fait inhabituel : contrairement aux autres disciples, mais aussi à toute tradition iconographique, il porte des chaussures. L'agencement de sa tête et, dans une moindre mesure, de ses vêtements, divergent également de celui des autres statuette de la voussure. Le visage, en effet, est moins allongé, et dépourvu de barbe. Au lieu de former de longues ondulations, les cheveux, bien plus courts, s'entortillent en boucles vigoureuses réparties sans souci de symétrie. L'apôtre porte une tunique longue traînant par terre, maintenue par une fine ceinture, et un manteau fixé sur la poitrine par un fermoir, le col étant relevé. En dépit de ces détails surprenants, il semble bien s'agir d'un apôtre, comme le suggère son attribut, un coutelas, qu'il présente dans sa main droite, et qui l'identifie à Barthélemy, mort écorché. L'avant-bras gauche de la figure est replié et levé, la main - dont l'index redressé et le pouce sont cassés - semblant effectuer un geste d'allocution.



Fig. 55. - Bordeaux, portail sud, apôtre D3 (Barthélemy ?).

Apôtre D4 « aux jambes croisées »

(fig. 56) : A la manière de tant de sculptures de l'époque romane, l'apôtre D4 semble se diriger vers l'intérieur du portail en croisant ses jambes, alors que son buste est présenté de face. Ce motif anachronique mis à part, la statuette est conforme aux conventions formelles observées pour les apôtres : visage au volume cylindrique, dont les proportions allongées sont accentuées par la barbe aux torsades drues ; chevelure aux longues mèches ondulées qui flanquent le visage de part et d'autre ;



Fig. 56. - Bordeaux, portail sud, apôtre D4.

habits composés d'une tunique traînant presque jusqu'au sol et d'un manteau drapé en tablier. Alors qu'un pan de ce manteau enveloppe la tête en guise de voile, un autre, soutenu par l'avant-bras droit, forme une chute de plis aux bordures ondulantes. La main droite soutient un livre fermé. La main gauche, relevée devant la poitrine, ne possède plus de doigts.



Fig. 57. - Bordeaux, portail sud, apôtre D5 (Mathieu ?).

Apôtre D5 « à la hache », Matthieu, Jude Thaddée ou Mathias (fig. 57) : Légèrement tourné, le buste incliné vers la droite, l'apôtre D5 soutient de sa main droite un livre et s'appuie avec sa gauche sur une hache (la pointe du tranchant est cassée) dont le manche est appuyé sur le sol. L'agencement de la tête correspond aux conventions formelles habituellement observées par les sculpteurs des apôtres, mais elle paraît un peu trop grande par rapport au reste du corps ; le visage, impassible, présente des arcades sourcilières formant une arête marquée et des petits plis à la racine du

nez. L'apôtre porte une tunique, dépourvue de tout ornement, qui traîne jusqu'au niveau du sol. Un ample manteau la recouvre : retombant des épaules et couvrant la partie haute du bras gauche, il est ramené vers l'avant du corps, enveloppe le bras droit, puis passe devant le ventre et les cuisses avant de disparaître de nouveau derrière la statuette ; sous l'avant-bras droit, une chute aux bordures sinueuses ruisselle jusqu'en dessous du genou.

Apôtre D6, Pierre (fig. 58) : Le prince des apôtres, doté d'une grande clef qu'il présente de sa main gauche et d'un livre fermé qu'il soutient de la droite, porte une chevelure plus courte et plus fortement bouclée que celle des autres apôtres. Son visage montre les proportions fortement allongées et le volume proche du cylindre, si caractéristiques des apôtres bordelais. Il est vêtu d'une tunique traînant jusqu'au niveau du sol, resserrée par une ceinture, et d'un manteau drapé en tablier. A en juger d'après les bordures au niveau du buste et du faible relief des



Fig. 58. - Bordeaux, portail sud, apôtre D6 (Pierre).

plis du tablier, son tissu est très fin. Relevés par les avant-bras fléchis de Pierre, des pans du manteau retombent mollement en s'enroulant. Au niveau du genou droit, l'ourlet forme de multiples méandres. La rigidité de l'attitude frontale de Pierre est contrebalancée quelque peu par le positionnement asymétrique des pieds : celui de la jambe d'appui, marquée par un creux profond entre deux plis tubulaires proéminents, est placé dans l'axe central du corps, alors que celui de la jambe libre apparaît au contour droit de la statuette.