

## Le Jubé de Bourges, remarques sur le style

Fabienne Joubert

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Joubert Fabienne. Le Jubé de Bourges, remarques sur le style. In: Bulletin Monumental, tome 137, n°4, année 1979. pp. 341-369;

doi : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1979.5864>

[https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1979\\_num\\_137\\_4\\_5864](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1979_num_137_4_5864)

---

Fichier pdf généré le 28/10/2019

# LE JUBÉ DE BOURGES, REMARQUES SUR LE STYLE

par Fabienne JOUBERT

---

Depuis l'exposition au Musée du Louvre, en 1962, d'une grande partie de ses fragments, le jubé de Bourges a profité d'un renouveau d'intérêt chez les historiens de la sculpture gothique (1). C'est l'important article de Cesare Gnudi, consacré en 1969 à la sculpture en Ile-de-France au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, qui constitue aujourd'hui le véritable point de départ de l'étude stylistique de ces bas-reliefs (2). Jusqu'alors, la plupart des auteurs les tenaient pour l'œuvre tardive d'un atelier ayant travaillé à la façade de la cathédrale de Bourges, plus particulièrement au portail central, et les dataient de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (3).

Cependant, dans leur brève monographie de la cathédrale, parue en 1959, Robert Gauchery et Catherine Grodecki avaient déjà daté cette façade vers 1240-1255, tout en conservant l'idée d'une parenté stylistique, cette fois entre les portails les plus anciens et le jubé (4). Enfin Tania Bayard, dans sa thèse sur les sculptures du XIII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Bourges, soutenue à l'Université de Columbia dès 1968, consacra un chapitre au jubé et le mit en relation étroite avec la sculpture du milieu du siècle (5).

S'il est impossible de résumer ici l'étude de Gnudi sans la trahir, il est utile de rappeler une de ses conclusions, qui concerne particulièrement le jubé. Gnudi se refuse à voir dans la seule « Gotische Preziosität » la caractéristique majeure de l'art parisien des années 1250. Plus essentiel lui paraît le courant classique que représentent les Apôtres de la Sainte-Chapelle conservés au Musée de Cluny (6), et d'autres œuvres telles que le Jubé de Bourges, le portail sud de Saint-Denis et les statues des bras du transept de Notre-Dame de Paris : la Vierge au nord, et les figures des piédroits au sud — aujourd'hui déposées dans la tour nord de cette cathédrale.

La voie est donc tracée, mais la tâche non moins difficile, après cet article pénétrant, de revenir sur cette question. Dès à présent, il faut préciser l'objectif de mon analyse, qui n'est plus celui de Gnudi. Pour lui il s'agissait de réhabiliter une œuvre — le jubé de Bourges — et un courant stylistique, le « classicisme » parisien. J'aimerais cerner l'originalité des sculptures du jubé, au sein d'un milieu artistique mieux connu aujourd'hui. En effet, depuis la parution de cet article en 1969, les ouvrages de Sauerländer sur la sculpture gothique (7), de Kimpel sur le transept de Notre-Dame (8), ou les travaux de Erlande-Brandenburg sur la sculpture parisienne (9) sont autant de prétextes à un nouveau regard sur le jubé.

L'histoire du jubé de Bourges est assez connue (10). Il fut cruellement mutilé lors du siège de la ville par les Protestants en 1562, qui s'attaquèrent principalement aux représentations du Christ, de la Vierge et de saint Jean, enfin aux Apôtres de l'arcature. Une donation de 720 livres faite par le chanoine Foucault permit d'entreprendre en 1616 des travaux d'« embellissement » du jubé (11). Cette somme assez élevée a peut-être permis de camoufler les blessures, mais fût sans doute insuffisante puisqu'en 1653-1654 le chapitre entreprit une rénovation très considérable du jubé, qui coûta 1.800 livres (12). Un siècle plus tard, sensibles aux modes nouvelles d'aménagement des cathédrales, les chanoines de Bourges détruisirent une grande partie du mobilier médiéval, et remplacèrent en particulier le jubé et la clôture par des dispositions nouvelles (13). C'est vers le mois de février 1758 que fût abattu le jubé, peu après la Sainte-Chapelle du duc de Berry (14). L'idée de remployer des fragments a dû suivre de peu, car les proportions des dalles de la frise de la Passion permettaient des retailles en vue d'une nouvelle destination. Elles furent

donc raccourcies en hauteur comme en largeur. Leur face postérieure fût retaillée pour recevoir le décor d'arcs brisés prévu pour la nouvelle clôture, ce qui endommagea dans certains cas les sculptures de la face antérieure. Enfin, les maçons s'attachèrent à bûcher les parties saillantes, et les têtes qui avaient échappé aux mutilations protestantes furent alors arrachées des figures, avec celles refaites au xviii<sup>e</sup> siècle.

Ces nouveaux aménagements du chœur n'eurent guère d'avenir : les deux ambons du xviii<sup>e</sup> siècle furent détruits dès 1791 ; la clôture de la même époque, en 1850 : c'est à partir du 19 février et les jours suivants que onze fragments du jubé furent mis au jour (15), tandis que le bas-relief représentant la *Crucifixion*, égaré peut-être depuis la destruction du jubé en 1758, était identifiée chez les Frères de la Doctrine chrétienne (16).

Après l'excitation de la découverte, les fragments furent déposés dans la crypte de la cathédrale, où Courajod en choisit quatre, parmi les mieux conservés, pour le Musée du Louvre (17). Des travaux entrepris pour l'installation d'un calorifère dans le sous-sol de la cathédrale permirent de faire en 1894 une nouvelle découverte aussi importante que celle de février 1850, puisqu'elle révéla des restes des supports, de l'arcature et du voûtement (18). Enfin trois fragments terriblement mutilés d'une Flagellation furent découverts en 1904 lors de l'aménagement du Caveau des Archevêques (19).

Tous ces fragments ont été ensuite relégués dans la crypte de la cathédrale de Bourges. Grâce à la présentation « provisoire » des plus beaux d'entre eux au Musée du Louvre, depuis 1962, il est pourtant possible de se faire une idée du monument dont les représentations antérieures à sa destruction sont rares. Au croquis de Martellange (20), aux gravures de Gantrel et de Tavenard (21), déjà connus, j'ajouterai une miniature de Jean Colombe, dans la partie qu'il acheva des *Très Riches Heures du Duc de Berry* (fig. 1) (22). L'élévation très caractéristique de la cathédrale de Bourges est immédiatement reconnaissable, de même que l'allure générale du jubé (23). La scène de la *Flagellation*, à laquelle est donnée une importance exagérée, se trouvait bien à la gauche du jubé, dans la succession des scènes de la Passion, qui commençaient au retour nord par la *Trahison de Judas*, se poursuivaient au centre avec la *Crucifixion* et s'achevaient au sud avec des scènes de la *Résurrection du Christ* et de l'évocation de l'Enfer. Dans les écoinçons de l'arcature, des Apôtres en façade et des Prophètes sur les retours complétaient ce programme. En outre, une part importante était faite au décor végétal, dont on n'a pas beaucoup tenu compte, jusqu'à présent, pour définir le style du jubé.

La restitution des chapiteaux de la façade du jubé, aujourd'hui très mutilés, montre que les corbeilles (fig. 3) ont une forme uniformément cylindrique sur 25 centimètres de hauteur environ, et le même diamètre que les colonnes qui les supportent, soit 20 centimètres. Elles s'évasent ensuite pour rejoindre en quelques centimètres la modénature des tailloirs (fig. 2), dont la largeur totale est d'ailleurs assez importante, proche de 50 centimètres.

On reconnaît cette disposition sur les quatre chapiteaux dits « de Maubuisson » (fig. 4) (24) et ceux du jubé de Chartres (25). Ils sont divisés en deux registres par une rangée de crochets ou bouquets plus saillants, dont il ne subsiste que de larges arrachements sur les fragments de Bourges. Le choix d'un décor

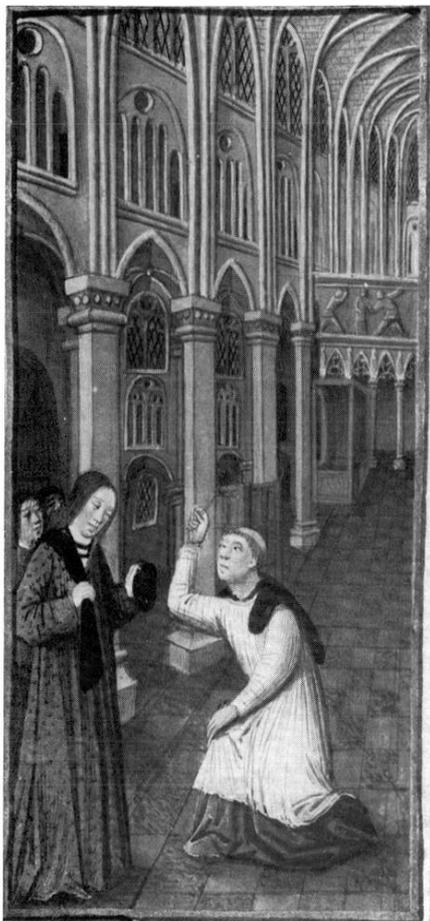


FIG. 1. — ENLUMINURE DE JEAN COLOMBE  
EXTRAITE  
DES *Très Riches Heures du Duc de Berry*  
(MUSÉE DE CHANTILLY)



Cl. Inventaire Centre.

FIG. 2. — JUBÉ DE BOURGES.  
FRAGMENT DE CHAPITEAU

Cl. Inventaire Centre.

FIG. 3. — JUBÉ DE BOURGES.  
FRAGMENT DE CHAPITEAU

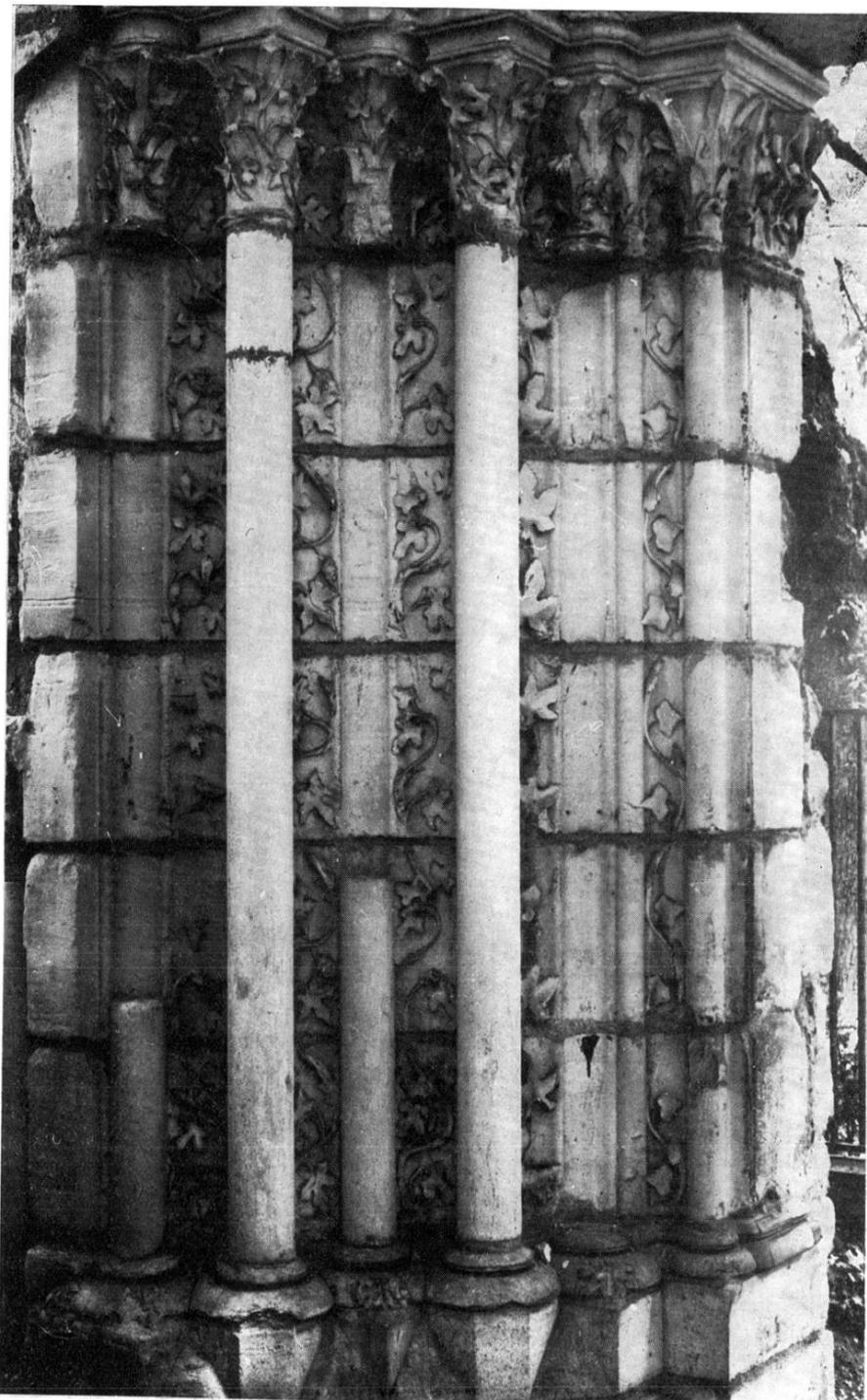
Cl. R. M. N.

FIG. 4. — CHAPITEAU « DE MAUBUISSON ».  
MUSÉE DE CLUNY

de feuillage naturel est le même, bien que la composition apparaisse à Bourges généralement plus claire et plus aérée, et comparable à ce titre à celle des chapiteaux du portail de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés (fig. 5), dont la date de 1245 est assurée (26). Ils possèdent le même type de corbeille qui conserve sur toute sa hauteur le diamètre de la colonne, dont elle devient un simple prolongement décoré. La finesse de ces colonnes, alternativement engagées ou adossées aux ébrasements, implique cependant pour les chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés un allongement et une maigreur qui ne manquent pas d'élégance, mais perdent la densité plastique qui caractérise ceux de Bourges. L'analyse de la flore montre également un traitement de détail fort différent ; les tiges ont une souplesse, une flexibilité inconnue à Bourges, et n'interviennent pas dans la composition du chapiteau : celle-ci est régie par la présence de crochets plats et étroits situés sous les angles du tailloir. Pour ces raisons, les feuillages des chapiteaux de Bourges ont un aspect moins « moderne », encore prisonniers des règles de composition symétrique.

Un autre ensemble peut nous aider à cerner le style des chapiteaux du jubé de Bourges. Il s'agit de la série considérable qui décore la Sainte-Chapelle, contemporaine de la chapelle de Saint-Germain-des-Prés, et issue du même domaine stylistique (27).

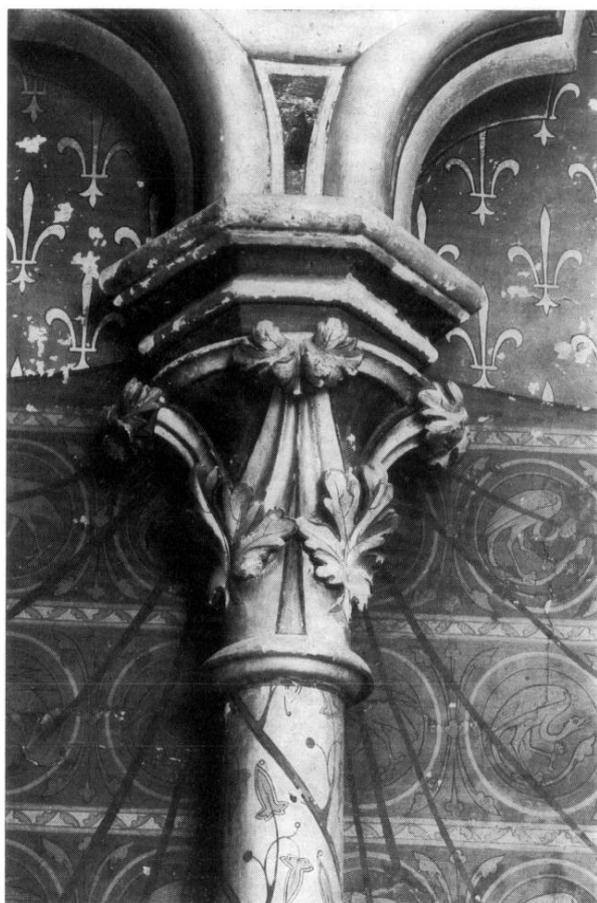
La flore qui recouvre certains d'entre eux rappelle celle du jubé de Bourges (fig. 6). La division horizontale de la corbeille par une zone de crochets, l'organisation symétrique des motifs floraux par rapport à une tige strictement horizontale et parfois même raide, ou l'occupation limitée de la corbeille



Cl. F. Joubert.

FIG. 5. — ÉBRASEMENT DROIT DU PORTAIL DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE  
DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. MUSÉE DE CLUNY

par le feuillage sont autant de caractéristiques des chapiteaux du jubé. Mais beaucoup plus nombreuse est, à la Sainte-Chapelle, la série de chapiteaux où la flore est traitée pour elle-même, respectant moins la composition d'ensemble de la corbeille, mais apportant au traitement du feuillage un sens de l'observation et un goût de la « mise en page » très nouveaux (fig. 7). La souplesse des tiges évoque les chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, mais l'animation et le relief des feuillages en sont fort différents. La corbeille



Cl. Rabier/C. N. M. H. S.

FIG. 6. — CHAPITEAU DE LA SAINTE-CHAPELLE



Cl. Rabier/C. N. M. H. S.

FIG. 7. — CHAPITEAU DE LA SAINTE-CHAPELLE

n'apparaît plus entre les feuilles comme sur ce portail ou au jubé de Bourges, mais bien derrière celles-ci, qui ont été vigoureusement détachées par le sculpteur.

La coexistence, à la Sainte-Chapelle, de chapiteaux très différents, les caractères originaux de la flore à Saint-Germain-des-Prés, plus raffinée, plus délicate qu'à la chapelle royale, montrent bien que l'appréciation chronologique de ces ensembles ne peut se fonder exclusivement sur une analyse stylistique. Il en va de même pour juger des chapiteaux du jubé de Bourges. Tout au plus devons-nous souligner qu'ils évoquent par la répartition du décor sur les corbeilles, et l'exécution des feuillages, une phase archaïque de la flore naturaliste, encore « sage » et peu exubérante, clairement composée, d'un relief assez bas et traité sans audace.

L'examen de la frise de feuillage qui couronnait le jubé immédiatement sous la corniche (fig. 9) (28), mieux conservée que les chapiteaux, conduit aux mêmes conclusions. Les feuilles, plaquées sur le fond qu'elles laissent assez peu apparaître, sont dessinées avec souplesse et sculptées sans monotonie. Pourtant, leur forme et leur disposition sur le fond sont le plus souvent identiques, et de cette répétition naît une impression de stylisation qui détruit un peu l'effet de souplesse et de naturel qui est donné à chacune.

En comparaison, la frise de feuillage qui décore la piscine de la Chapelle haute du Palais, ou celles qui grimpent le long des ébrasements du portail de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés (fig. 5) témoignent d'un tout autre esprit. Il s'agit ici de guirlandes sinueuses autour desquelles s'organisent des feuilles petites et nerveuses. A la Sainte-Chapelle, des passereaux ajoutent encore une impression de vie et de fantaisie pleine de grâce. Si quelques éléments introduits dans la flore, au jubé de Bourges, tels que les petites baies et les vrilles de la frise d'érable, témoignent bien du goût naturaliste apparu pendant le deuxième

quart du XIII<sup>e</sup> siècle, le sens monumental l'emporte sur un traitement de détail plus raffiné et plus minutieux. La nécessité et la volonté de placer ici — soit à plus de six mètres de hauteur (29) — une frise florale, n'auraient pu s'accommoder du décor agile et délicat de la Sainte-Chapelle et du portail de Saint-Germain-des-Prés. La fonction comme l'emplacement de cet élément dans la conception d'ensemble du jubé sont pleinement respectés et compris. Ils expliquent en partie les différences qui nous frappent en comparaison avec ces deux monuments.

D'ailleurs, d'autres portails possèdent un décor de feuillage disposé entre les colonnettes qui adoptent souvent la même régularité, et évitent l'impression de maigreur et de fragilité que l'on trouve au Portail de Saint-Germain-des-Prés, en représentant des feuilles grandes et larges (30). La frise d'ombellifères qui encadre le tympan du portail nord de Notre-Dame de Paris offre des analogies frappantes avec celle du jubé, dans la composition de chaque feuille, ses proportions générales, comme dans son traitement de détail. Il s'agit encore d'une œuvre dont la datation est bien établie aujourd'hui, dans la décennie 1245-1255 (31).

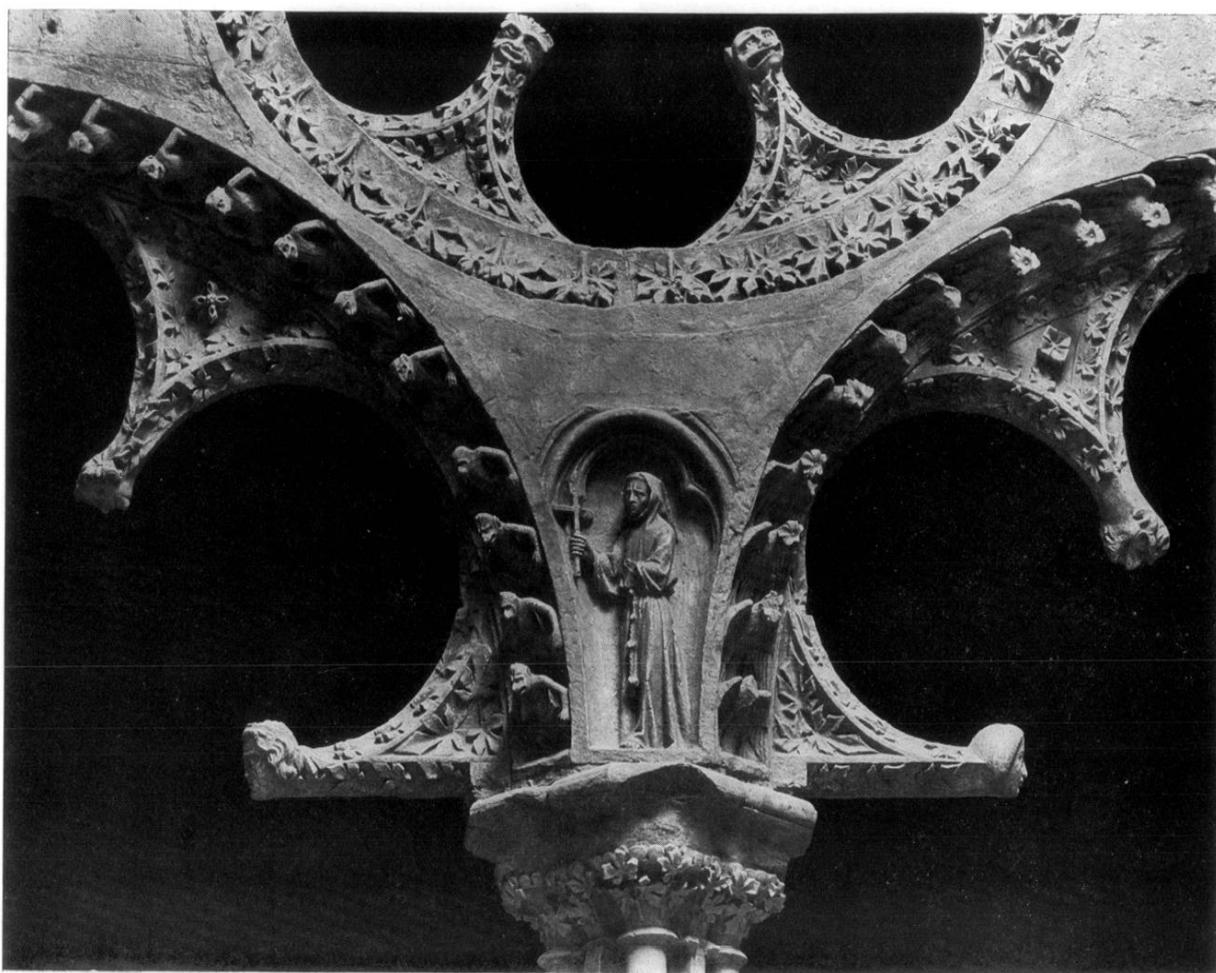
Il faut noter aussi que l'abondance de la flore dans le décor du jubé doit être mise en relation avec l'envahissement comparable par le décor végétal des portails et des porches, vers le deuxième quart du siècle. A Bourges précisément, les trois faces des porches latéraux furent décorées dans les années 1230-1240 (32) de grands arcs en plein cintre polylobés, ornés de motifs floraux mêlés à une faune simiesque et à des masques plus ou moins grimaçants (fig. 8). On retrouve ici un type de composition et de traitement de la flore proche de celle du jubé : les tiges droites et épaisses autour desquelles s'étalent des feuilles larges et bien découpées, semblables entre elles et symétriques, se répètent inlassablement.

L'analyse de la flore du jubé conduit donc à une première remarque. Proche dans ses composantes de celle que l'on voit vers 1245 au portail de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés ou à la Sainte-Chapelle, elle n'est pas traitée avec la même fantaisie, la même audace et le même souci décoratif, qui l'emporteront au cours de la deuxième moitié du siècle sur la puissance monumentale. Au contraire, c'est avec ces œuvres moins originales et moins novatrices — quelle que soit leur date — telles que l'encadrement du tympan du portail nord de Notre-Dame, ou les porches latéraux de la cathédrale de Bourges, que se révèle une parenté plus profonde. L'examen de la sculpture figurée permet de développer cette constatation.

Parmi les caractères essentiels du style du jubé, il faut relever l'habileté remarquable avec laquelle chaque personnage est « campé » et défini en quelques lignes de composition. Chaque figure est rapidement esquissée avec simplicité. Dans le *Baiser de Judas* (fig. 12), toute la personne du Christ, présentée de face pour accroître sa majesté, est inscrite dans une série de courbes larges, pratiquement parallèles, qui lui donnent à la fois puissance et souplesse. Ces lignes de force suffisent à exprimer le geste de Judas, qui l'attire vers lui, et le mouvement vers l'avant que tentent de lui donner les soldats. La main agrippée du Romain sur sa robe met un accent simple et sans effet théâtral sur l'action. C'est dans cette figure que s'exprime le mieux le « classicisme » dont parle Gnudi. Mais on le retrouve à plusieurs moments du cycle, dans le Judas de la *Remise des Trente Deniers* (fig. 11), ou le Christ de la *Montée du Calvaire* (fig. 10). Dans cette dernière figure, l'imposante monumentalité de la draperie s'adapte encore avec naturel à l'action et le pas en avant est sobrement indiqué par le léger détour du drap sur sa jambe droite.

En fait, ce style de draperies organisées suivant quelques lignes simples, qui accentuent l'impression de leur poids, est courant à partir du deuxième quart du siècle. On le voit traité avec quelque raideur au portail nord du transept de Notre-Dame (33), dans la sculpture des tombeaux de Philippe (34) et de Louis de France (35) aujourd'hui à Saint-Denis, comme au jubé de Chartres, dans les reliefs des *Élus* ou la *Présentation au Temple*, par exemple (36). On le retrouve illustré avec beaucoup plus de nuances et de raffinement au même jubé, dans le *Sommeil des Rois*, ou dans le *Childebert* du Musée du Louvre (37), et le portail du bras sud de Saint-Denis (38).

C'est sans doute avec la sculpture du Christ-Juge, à Notre-Dame (fig. 13), qu'était apparu pour la première fois, à côté des plissés plus serrés du début du siècle, ce traitement plastique de la draperie, où l'étoffe prend un poids et une ampleur réels (39). Le pan de draperie retombant sur le genou gauche du Christ montre déjà une série de plis tubulaires, comparables à ceux que nous avons relevés.



Cl. Arch. phot.

FIG. 8. — DÉTAIL DU MOULAGE DU PORTAIL NORD DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.  
MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS

Mais il est certain que, tout en ayant recours à un style courant dans le second quart du siècle, les figures du jubé de Bourges témoignent d'une habileté rare dans leur conception d'ensemble. Un motif simple suffit à décrire avec naturel toute une série de figures, alors que la plupart des œuvres semblables par leur technique ou leurs proportions, se révèlent souvent gauches ou empêtrées dans leurs longues robes.

Cette remarque vaut aussi pour les figures animées par des gestes ou des mouvements plus marqués : le Judas de l'*Arrestation* (fig. 12), par exemple, est tout entier défini par quelques effets simples : le long pli qui décrit son dos, le jet de draperie qu'il rapporte devant lui et les quelques renflements de l'étoffe sous son bras, la robe pesant sur ses pieds, enfin le genou droit détendu qui indique le mouvement du traître, comme son bras droit enlaçant la poitrine du Christ. En quelques gestes et quelques plis, la figure prend non seulement un sens, mais une grande puissance expressive.

Ces constantes, que l'on trouve dans toutes les figures du jubé, et le recours systématique à une série de motifs conventionnels — le bouchon de draperie serré sous le bras, le genou sensible sous le drapé, les vêtements épais arrêtés au niveau des pieds et à peine étalés sur le sol — appartiennent au « vocabulaire » qui est employé généralement à Paris et, en particulier, au portail nord de Notre-Dame, dans les reliefs que Kimpel attribue au « Maître de l'Enfance » (40).

Quelques comparaisons suffisent à prouver une correspondance précise entre les moyens d'expression de l'une et l'autre œuvres et à réaliser en même temps les différences profondes qui résident dans leur exécution, comme dans les effets finalement obtenus. Il faut d'abord examiner la *Montée au Calvaire*



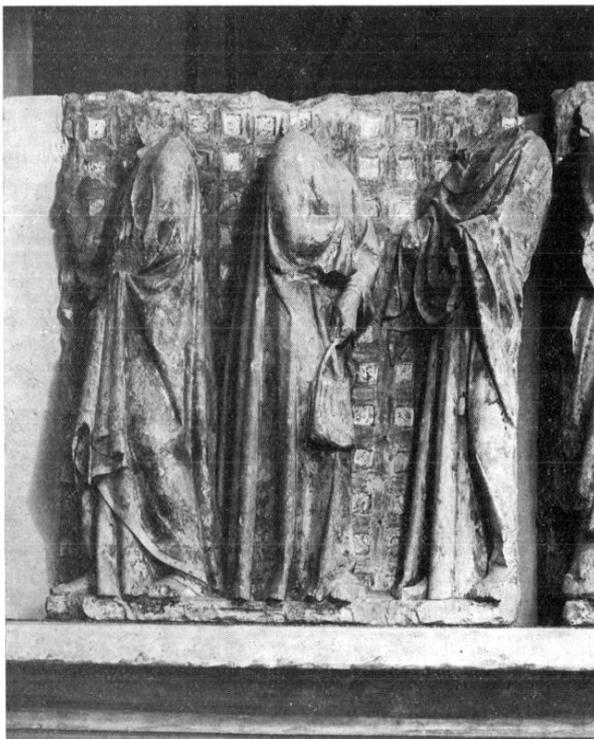
Cl. Département des Sculptures.

FIG. 9. — JUBÉ DE BOURGES.  
LA *Déposition de Croix*. MUSÉE DU LOUVRE



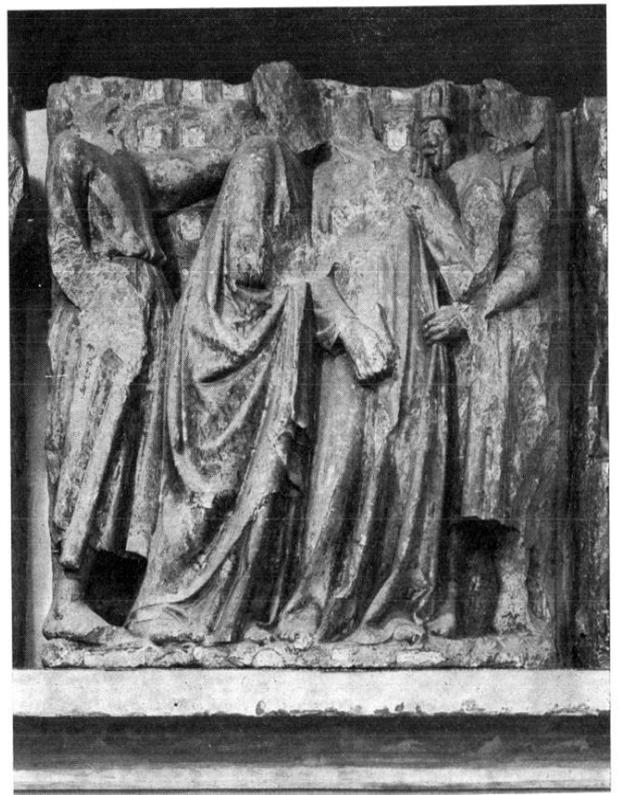
Cl. Département des Sculptures.

FIG. 10. — JUBÉ DE BOURGES.  
LA *Montée au Calvaire*. MUSÉE DU LOUVRE



Cl. Département des Sculptures.

FIG. 11. — JUBÉ DE BOURGES.  
LA *Remise des Trente deniers*. MUSÉE DU LOUVRE



Cl. Département des Sculptures.

FIG. 12. — JUBÉ DE BOURGES.  
LE *Baiser de Judas*. MUSÉE DU LOUVRE



Cl. J. Lothe.

FIG. 13. — LE CHRIST-JUGE ET L'ANGE AUX CLOUS.  
DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL CENTRAL DE NOTRE-DAME DE PARIS



Cl. J. Lothe.

FIG. 14. — LA *Présentation au Temple*.  
DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE  
AU BRAS NORD DU TRANSEPT DE NOTRE-DAME



Cl. Département des Sculptures.

FIG. 15. — JUBÉ DE BOURGES.  
*Pilate et la Servante*. MUSÉE DU LOUVRE



Cl. J. Lothe.

FIG. 16. — HÉRODE.  
DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE  
AU BRAS NORD DU TRANSEPT DE NOTRE-DAME



Cl. Département des Sculptures.

FIG. 17. — JUBÉ DE BOURGES.  
*Pilate et la Servante*. MUSÉE DU LOUVRE



Cl. Ph. Grunheec.

FIG. 18. — JUBÉ DE BOURGES  
DÉTAIL DE LA *Remise des Trente deniers*  
MUSÉE DU LOUVRE



Cl. Ph. Grunheec.

FIG. 19. — JUBÉ DE BOURGES  
DÉTAIL DE LA *Descente de Croix*  
MUSÉE DU LOUVRE

du jubé, puis Marie, la prophétesse Anne et Joseph dans la *Présentation au Temple* de Notre-Dame (fig. 10 et 14). Cette dernière scène montre un type de personnages décrits par quelques lignes de composition, des chutes de plis pesants, strictement verticaux pour les robes et formant une succession de renflements en V, pour les manteaux relevés sur les bras. Les robes s'arrêtent aux chevilles ou se cassent plus rarement sur les pieds. Malgré l'épaisseur des étoffes et la composition très cubiste de ces personnages, tous les plans glissent de l'un à l'autre avec douceur, l'arrête des plis est arrondie, les becs épais. Enfin, la placidité des attitudes de ces personnages n'est pas foncièrement éloignée du sentiment de lenteur et de majesté qu'exprime la *Montée au Calvaire* du jubé, par exemple. Les artistes qui ont réalisé ces œuvres ont été formés à une même « école », et utilisent un même type d'expression plastique.

Pourtant, au jubé, les attitudes sont déliées et assouplies, les étoffes drapées avec naturel accompagnent ou soulignent un geste sans le gêner, enfin les personnages se suivent, pressés les uns derrière les autres, sans qu'en aucun moment l'air ne cesse de circuler autour d'eux, sans que l'espace créé par leurs formes pleines ne soit découpé en une série de plans arbitraires.

Au contraire, les trois figures de la *Présentation au Temple* de Notre-Dame s'inscrivent dans des volumes successifs et juxtaposés, et l'attitude plus souple de la Vierge est comme pétrifiée par la ligne très droite de son dos. Que l'on examine ensuite l'habileté avec laquelle, au jubé, la draperie de Marie, moins

unie que celle du Christ, vient en adoucir la limite postérieure, évitant ainsi le découpage rigide que l'on voit à Notre-Dame. Ici encore, la Prophétesse Anne, intercalée dans une position strictement frontale entre Marie et Joseph, sans qu'aucun lien visible ne l'insère à la composition, accuse cette impression de juxtaposition et semble inscrite avec application dans l'espace rectangulaire qui lui est réservé. En comparaison, le soldat situé à l'arrière-plan de la *Montée au Calvaire*, au jubé, par un simple décalage entre la hauteur de ses épaules et la part qu'il prend à l'action, a une présence réelle — et cela malgré son état de mutilation actuel — qui concourt de plus à donner à la scène sa profondeur. Elle est, en effet, obtenue par un passage imperceptible vers des plans de plus en plus lointains — grâce à la position des mains en particulier. A Notre-Dame, le traitement de la profondeur, on l'a vu, est arbitraire et maladroit.

Un autre rapprochement permet de confirmer ces impressions. Les figures de Pilate au jubé (fig. 15) et d'Hérode à Notre-Dame (fig. 16) adoptent exactement la même pose de roi justicier. La position des épaules et des bras est d'ailleurs strictement identique. Le type de drapé épais et pesant, créant quelques lignes de force simples, est encore le même. Pourtant le résultat est difficilement comparable. La figure d'Hérode paraît désarticulée, en raison sans doute des jambes croisées trop haut, mais aussi par le manque de corrélation réelle entre les différentes parties du corps. Le mouvement enroulé autour du buste n'est aucunement relié aux retombées verticales de la robe, sous les genoux ; la différence de niveau où se trouve leur limite inférieure met encore l'accent sur la maladresse de traitement de ce personnage. Très différent de cette marionnette agitée, Pilate est évoqué avec calme et grandeur. Son attitude est cernée par le manteau enveloppant qui, en une série de larges courbes, décrit tout le corps, insistant sur le croisement des jambes sans pour autant détruire l'unité de la figure (fig. 17).

Cette manière de suggérer une attitude est caractéristique du style du jubé. Le drapé qui accompagne les deux mains relevées du Grand Prêtre permet encore d'illustrer cette remarque (fig. 18), car c'est sur lui qu'est centré tout l'intérêt de la figure, sans que le motif décoratif de l'étoffe qui se déverse entre ses bras ne détourne le regard du geste lui-même. Il s'agit d'un simple accent, qui n'est pas dissocié de la composition d'ensemble de la figure et qui ne détruit en rien l'attitude très droite du Grand Prêtre. Ce très beau mouvement de draperie retombe ensuite au-delà du bras droit, dessinant un méandre étiré sur le fond de la dalle, qui ajoute une note d'élégance à toute la figure. La même touche finale est donnée au perizonium du Christ de la *Descente de Croix* (fig. 19), dont un pan se dégage au niveau de la taille et dessine avec naturel ce motif décoratif. Et tout au long de la frise, les bordures des manteaux décrivent des méandres étirés ou étalés, sans pour autant concentrer l'attention sur eux. Ici encore, on peut trouver l'origine probable de ces motifs dans les figures du Christ-Juge et de l'Ange aux clous, à Notre-Dame (fig. 13). Assez menus et serrés en boucles, dans la première, ils s'adaptent avec plus d'ampleur à la cascade de plis de la seconde. On retrouve ces deux types de traitement dans la sculpture parisienne.

Au portail nord de Notre-Dame, en particulier, dans les scènes de la Légende de Théophile (fig. 20) (41), les méandres sont utilisés à seule fin de limiter les vêtements, en respectant leur sens et leur poids, mais ils ne jouent aucun rôle dans l'animation de la draperie, dont la sobriété est cependant assez proche de celle que l'on trouve au jubé. Comme dans la figure du Christ-Juge, il s'agit moins d'un motif décorant la masse de la draperie elle-même, que d'un motif secondaire.

Au portail sud de Saint-Denis (fig. 21), par contre, ces méandres regroupés au-devant des robes ou des manteaux interviennent comme au jubé, pour donner le point final de l'organisation du drapé. Mais la complexité et la multiplication des méandres gênent un peu la majesté et la simplicité des attitudes, dont Gnudi a relevé la parenté avec celles du jubé (42). Si l'on compare la première Femme de la *Montée au Calvaire* (fig. 10), dont la draperie est assez complexe, et l'Ange de l'*Annonciation* de Saint-Denis (fig. 21), on note immédiatement, dans la première, un souci de coordonner intimement tous les effets. Les retombées de la robe et du manteau comme leurs bordures conduisent avant tout à une perception de l'ensemble de la figure. L'Ange de Saint-Denis frappe, au contraire, successivement par les jeux d'ombres et de lumières que créent les plis du vêtement, puis par le jeu décoratif des bordures, sans



Cl. J. Lothe.

FIG. 20. -- LE PACTE DE THÉOPHILE  
DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE, AU BRAS NORD DU TRANSEPT DE NOTRE-DAME



Cl. J. Lothe.

FIG. 21. -- L'ANNONCIATION ET LA VISITATION  
DÉTAIL DES VOUSSURES DE GAUCHE DU PORTAIL SUD DE SAINT-DENIS

qu'une réelle corrélation existe entre les deux, et peut-être au détriment de l'équilibre de l'œuvre (43).

La tête déposée du Saint Jean de la Crucifixion et conservée depuis 1962 dans les réserves du Musée du Louvre (fig. 22) permet de nouveaux rapprochements (44). D'une beauté assez grave, ce visage évoque immédiatement celui du Christ-Juge (fig. 13). Le dessin précis des arcades sourcillières qui prolonge l'arête du nez, les yeux petits et allongés, le traitement de la barbe en belles boucles épaisses et naturelles, enfin le mouvement qui est imprimé à la chevelure souple sont autant d'éléments d'un héritage direct. Mais le raffinement de la tête du Christ-Juge — à la limite du maniérisme, selon Grodecki (45) — bien qu'encore très stylisé, laisse ici place à une expression un peu amère. Pourtant, les commissures des lèvres tombantes ou les rides soucieuses marquées sur le front, les pattes d'oie aux coins des yeux, sont loin d'évoquer les recherches psychologiques qui marquent les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Une nouvelle fois, les sculptures du portail nord de Notre-Dame fournissent d'excellents points de comparaison. Chez le « Maître de l'Enfance », au linteau, comme celui de la Légende de Théophile, on reconnaît le même type de visage qu'au jubé. La très belle tête de Nécromancier à Notre-Dame, n'est pas éloignée, dans sa conception, de celle du jubé (fig. 23). On retrouve, en effet, le même visage sérieux, les mêmes détails naturalistes des rides au front et aux coins des yeux, enfin la même masse de cheveux dégagés en mèches épaisses. Pourtant la chevelure et la barbe, beaucoup plus généreuses qu'à Bourges, mangent en partie le visage et accentuent sa structure triangulaire, comme sa finesse. La tête de Bourges est plus carrée et plus rude. Au contraire, au linteau du même portail le visage de Joseph dans la *Nativité* (fig. 24), bien que fidèle aux mêmes principes, paraît épaissi et robuste. Il n'est plus utile d'insister sur le « vocabulaire » employé, les yeux petits et légèrement ridés dans les coins, l'importance accordée à la chevelure. Ce sont ici de grosses cordelières tirebouchonnées pour indiquer la barbe, ou plus simplement ondulées sur le dos ; on remarquera le même traitement dans les figures de Joseph dans la *Présentation au Temple*, et d'Hérode (fig. 14 et 16).

Les comparaisons développées ici entre les bas-reliefs du jubé et la sculpture du portail nord de Notre-Dame permettent d'évoquer le milieu parisien dont est clairement issue l'œuvre de Bourges, en rappelant la source commune de leur inspiration, le portail central de la façade occidentale. Elles donnent aussi une idée précise du rôle grandissant du « maître » par rapport à ses aides. On a vu travailler côte à côte, au portail nord, deux artistes aussi différents que le « Maître de la Légende de Théophile » et le « Maître de l'Enfance » définis par Kimpel. Si, par certains détails ou motifs, la robustesse des silhouettes décrites en quelques lignes de force, les plis dessinés en V, sans heurt, la sculpture du jubé s'apparente à celle du « Maître de l'Enfance », par le caractère délié, assoupli, par la relation sensible établie entre les personnages (46), par le raffinement mis dans l'emploi des motifs décoratifs, elle est plus proche de celle du « Maître des reliefs de Théophile », dont pourtant la minceur et l'élégance optent pour un maniérisme absent des figures majestueuses du jubé.

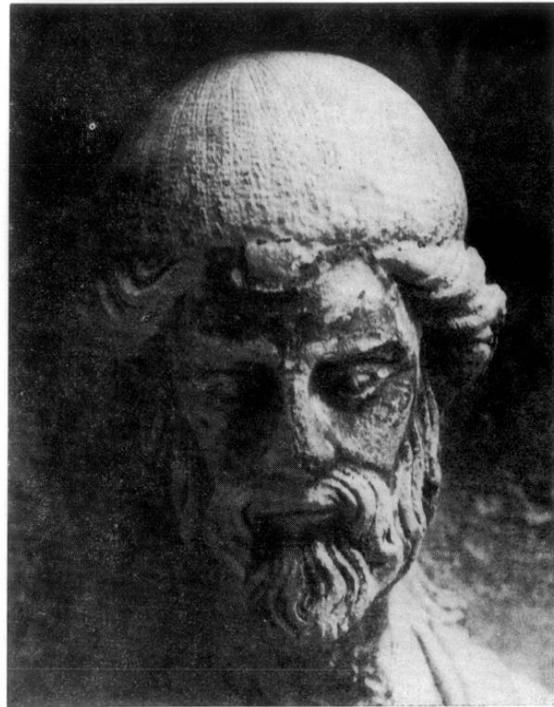
On aurait pu multiplier les rapprochements avec d'autres œuvres également marquées par ce style parisien des années 1240, les portails de Villeneuve-l'Archevêque, de Rampillon ou de Rouen (47). Seule les distingue la touche personnelle apportée par les sculpteurs qui les ont réalisées, non leur inspiration. Il est clair qu'au sein de ce milieu d'artistes « parisiens » — formés sur le chantier de la cathédrale? — celui du jubé de Bourges occupe une place majeure et apparaît comme l'un des plus doués de sa génération, bien plus, on l'a vu, que ceux qui œuvrent au bras nord de Notre-Dame. Il faut revenir à ce propos sur les relations qui unissent le jubé à la Sainte-Chapelle, dont les Apôtres représentent le chef-d'œuvre de la sculpture du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'emploi du même type de décor à fond de verre, qui n'était pas rare à l'époque, a déjà été noté par Gnudi, qui relevait entre le maître de la sculpture la plus classique de la Sainte-Chapelle et celui du jubé des « éléments communs [qui] suffisent à montrer comment tous les deux peuvent travailler dans le même temps et le même climat » (48). L'analogie entre l'« Apôtre mélancolique » de Cluny et un apôtre des écoinçons du jubé (49) a même conduit Erlaude-Brandenburg à suggérer la venue à Bourges d'artistes ayant collaboré au décor de la Sainte-Chapelle (50).



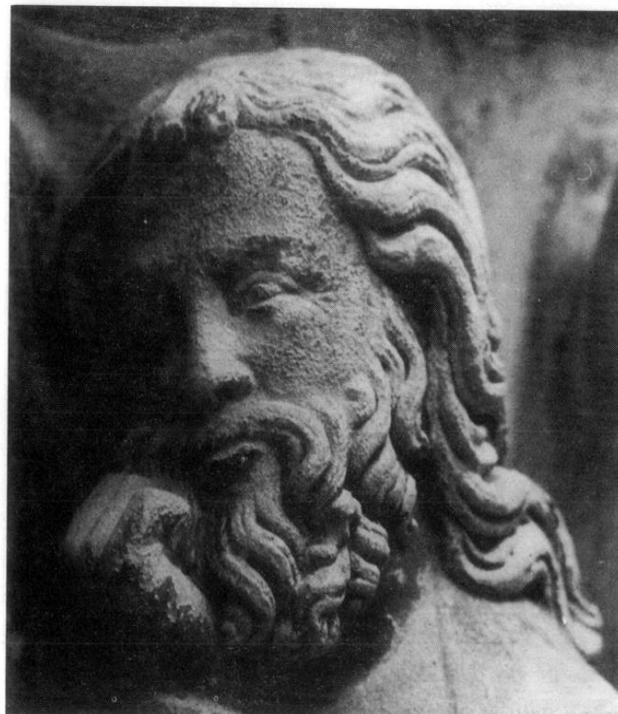
Cl. R. M. N.

FIG. 22. — JUBÉ DE BOURGES  
TÊTE DÉPOSÉE DU SAINT JEAN DE LA *Crucifixion*  
MUSÉE DU LOUVRE



Cl. J. Lothe.

FIG. 23. — TÊTE DU NÉCROMANCIER  
DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE  
AU BRAS NORD DU TRANSEPT DE NOTRE-DAME



Cl. J. Lothe.

FIG. 24. — TÊTE DE JOSEPH  
DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE  
AU BRAS NORD DU TRANSEPT DE NOTRE-DAME

Illustration non autorisée à la diffusion

Cl. R. M. N.

FIG. 25.  
SAINT JEAN DE LA SAINTE-CHAPELLE  
MUSÉE DE CLUNY

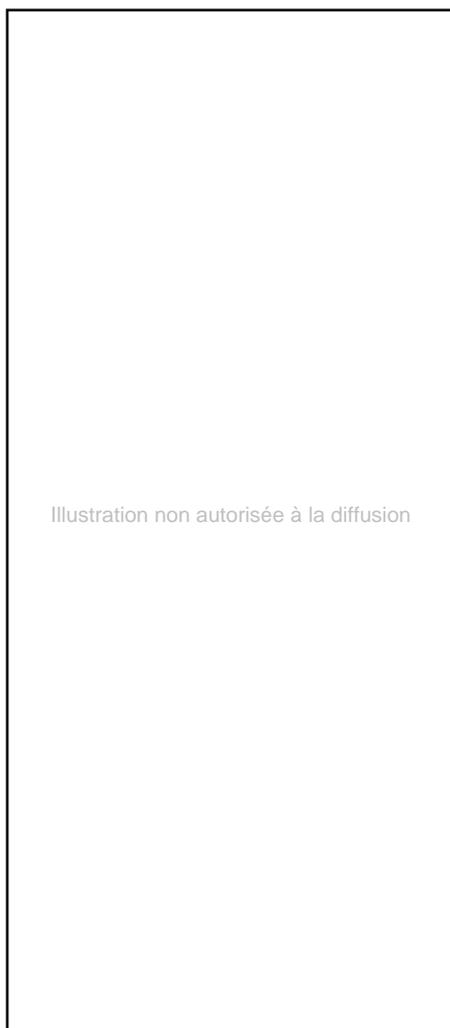


Cl. Ph. Grunheer.

FIG. 26. — JUBÉ DE BOURGES  
DÉTAIL DE LA *Descente de Croix*  
MUSÉE DU LOUVRE

Parmi les apôtres « classiques » (51), que le hasard a réunis au Musée de Cluny, la statue de saint Jean (fig. 25) est particulièrement puissante et s'affirme avec assurance dans l'espace. D'une manière comparable, les figures du jubé sont traitées en très haut relief — la plupart des têtes étaient en ronde-bosse — et occupent l'espace avec aisance, tandis que l'air circule autour d'eux. Pourtant, le volume comme la puissance de ces figures, que l'on trouve dans la majorité des œuvres du deuxième quart du siècle, n'ont pas été traitées ici avec la même subtilité que chez le Saint Jean. Dans cette œuvre, on a accordé un soin particulier à l'évocation de la ceinture nouée au-devant de la lourde robe, qui imprime à l'étoffe une série de plis drapés autour de la taille. Toute la partie située au-dessus de la ceinture témoigne du raffinement de l'artiste. Les reliefs du tissu semblent modelés dans une pierre particulièrement tendre et les plans glissent de l'un à l'autre sans heurt brutal. L'effet d'ensemble est cependant vigoureux et décrit bien le poids et l'encombrement de la draperie à cet endroit. La robe reprend ensuite son volume, au-dessous du nœud, et suit l'attitude légèrement hanchée de l'Apôtre. Le genou droit, détendu, dérouté alors un pan d'étoffe qui suit une longue courbe sinueuse.

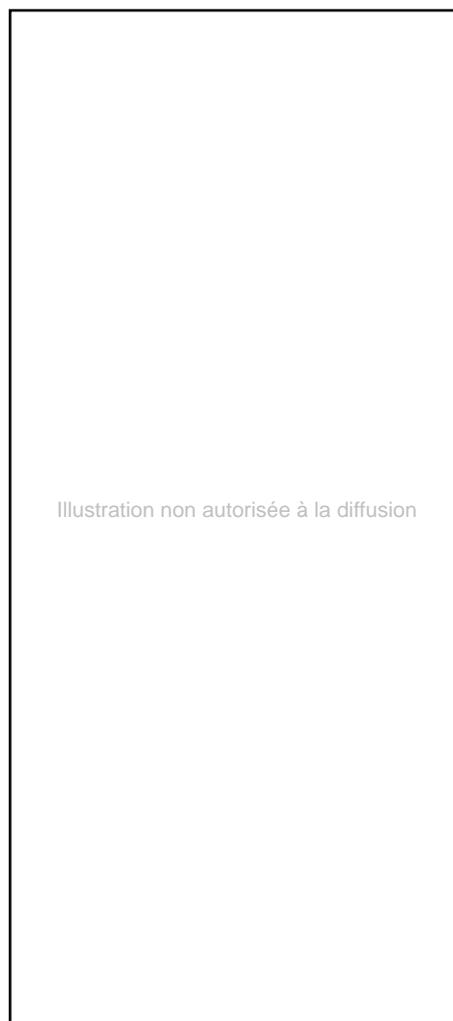
Au jubé, il n'est pas besoin d'analyser longuement l'agencement très simplifié des plis créés par la ceinture. Quelques renflements parallèles sur le ventre et quelques plis formant soufflets au-dessus de la ceinture suffisent à donner un effet heureux de blousant (fig. 26). On voit bien comment le raffinement



Cl. R. M. N.

FIG. 27.

APÔTRE DE LA SAINTE-CHAPELLE  
MUSÉE DE CLUNY

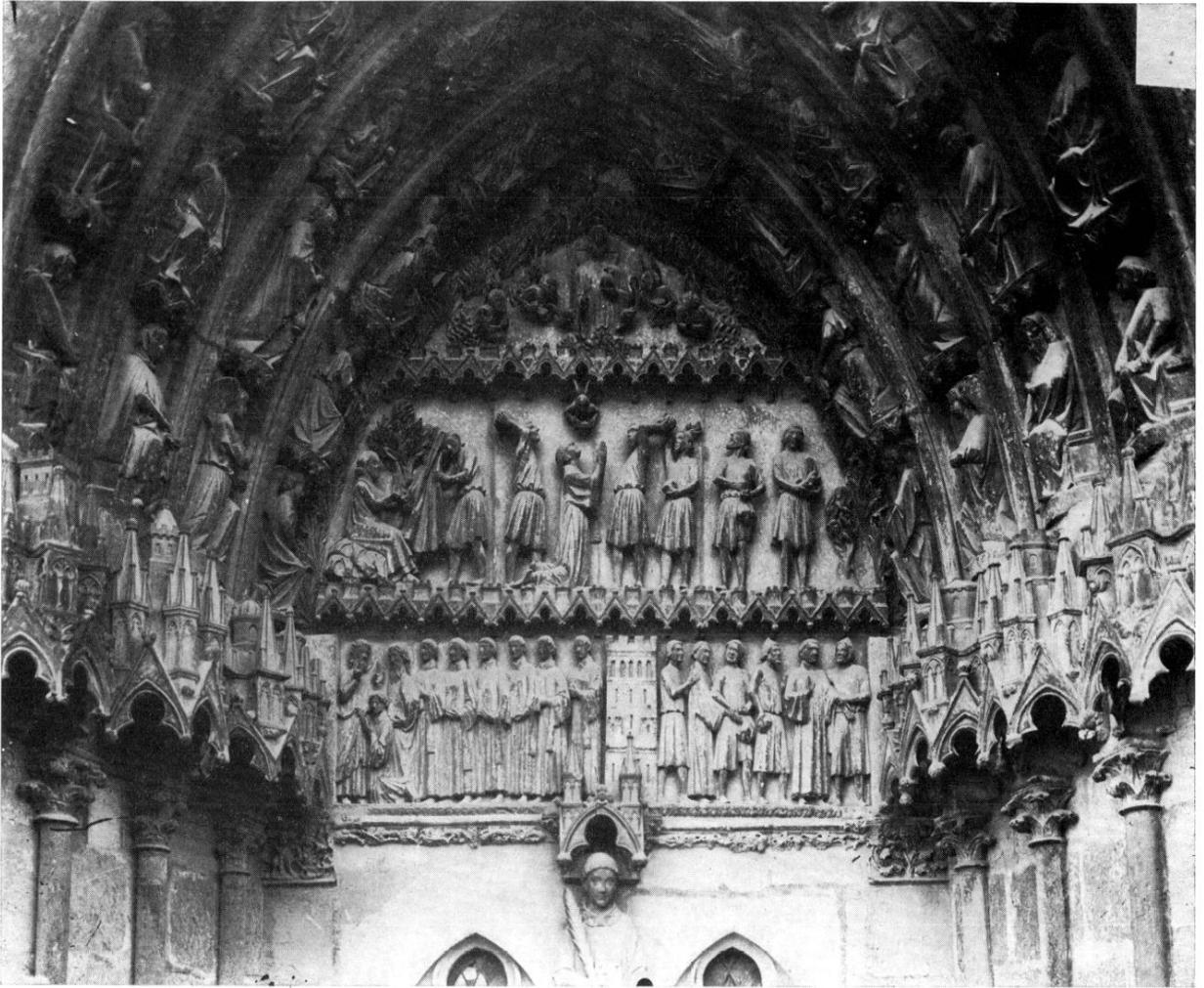


Cl. R. M. N.

FIG. 28. — « APÔTRE A TÊTE DE  
PHILOSOPHE ANTIQUE » DE LA  
SAINTE-CHAPELLE. MUSÉE DE  
CLUNY.

apporté au traitement de cette zone, dans le Saint Jean de la Sainte-Chapelle, est ici remplacé par un motif robuste et un effet rapidement interprété. C'est dans le même esprit que doivent être comprises les parentés que Gnudi relève entre la Servante du jubé (fig. 17) et l'Apôtre décapité de la Sainte-Chapelle (fig. 27), ou entre la première Femme de la *Montée au Calvaire* (fig. 10) et l'Apôtre « à tête de Philosophe antique » (fig. 28) (52). L'organisation des draperies est la même, comme l'attitude générale des personnages ; mais la délicatesse et le soin apportés à chaque dessin ou rendu plastique d'un pli ou d'un geste, chez les Apôtres de la Sainte-Chapelle, sont remplacés à Bourges par une vision synthétique et rapidement esquissée. La ressemblance qui unit l'« Apôtre mélancolique » et l'un des apôtres du jubé est certes frappante, mais il n'est pas de comparaison possible entre les nuances psychologiques données aux visages, à la Sainte-Chapelle, et ce que l'on connaît des expressions des personnages du jubé — obtenues à l'aide de quelques poncifs, les pattes d'oies ou les rides d'expression le long des ailes du nez.

On est en droit de se demander si les différences qui apparaissent au niveau du traitement de ces deux œuvres ne s'expliquent pas d'elles-mêmes par leur destination. Il s'agit dans le premier cas d'une commande royale, où collaborent deux ou plusieurs artistes de premier plan (53), appelés à porter un soin et une perfection très grande à chacune de leurs statues, dont le nombre est en fait limité (54). Dans



Cl. Arch. phot.

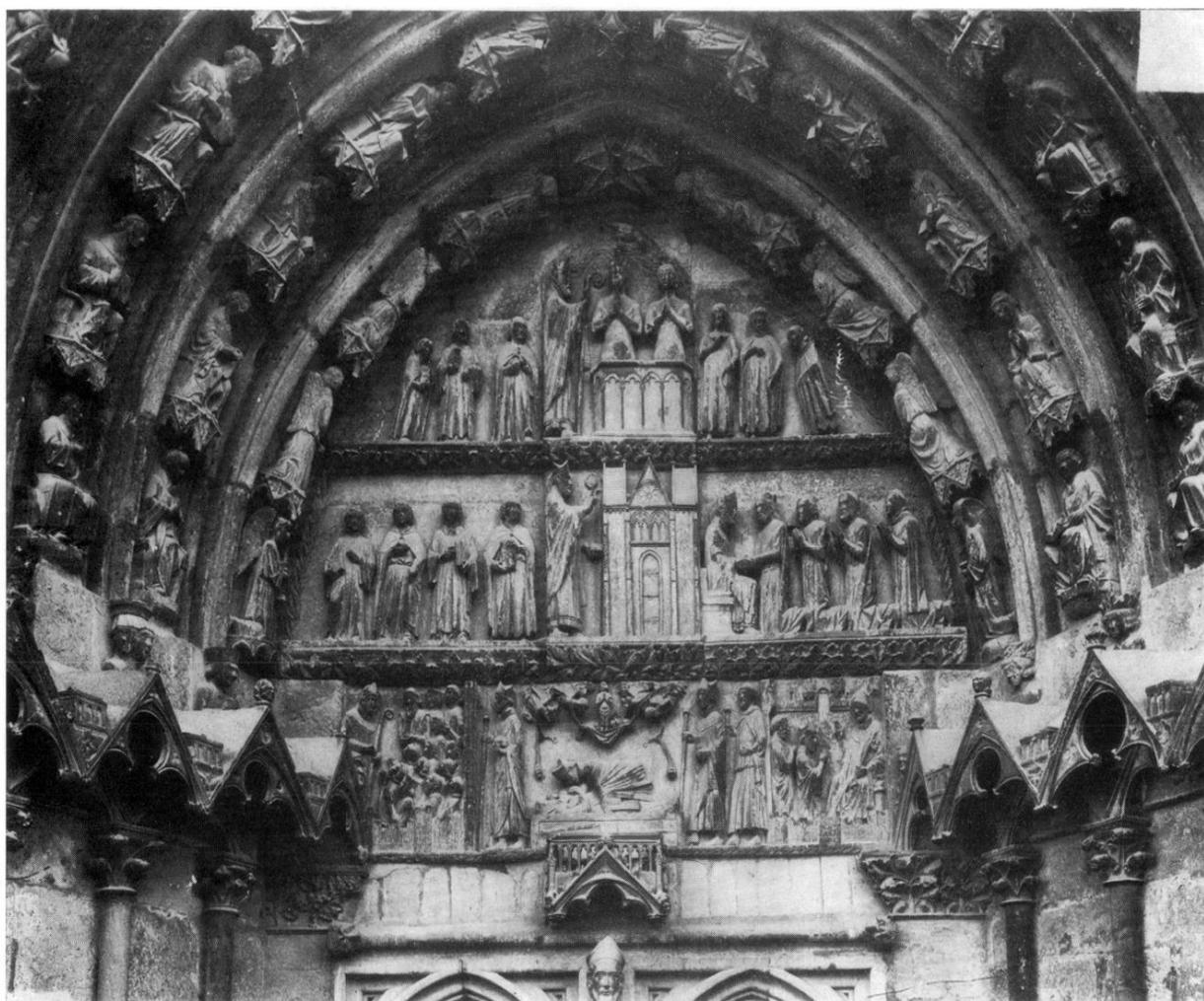
FIG. 29. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES. PORTAIL SAINT-ÉTIENNE

le second cas, il s'agit d'une œuvre beaucoup moins prestigieuse par nature, et beaucoup plus considérable dans l'étendue. Enfin, les différences de proportions et de relief peuvent en partie rendre compte de la simplification et de la rapidité d'exécution que l'on découvre à Bourges (55).

D'un point de vue strictement historique, des relations précises ont été mises en lumière. On se souvient, en particulier, que Philippe Berruyer, archevêque de Bourges, dédicaça la chapelle basse de la Sainte-Chapelle, tandis qu'Eudes de Châteauroux, lui aussi originaire de cette ville, dédicaça la chapelle haute en 1248. Ce dernier, cardinal et légat du pape, fut toute sa vie en relation intime avec saint Louis (56). S'il est donc impossible de rejeter l'hypothèse d'échanges ou de contacts privilégiés entre les artistes il est cependant préférable de s'en tenir à une distinction claire entre le jubé de Bourges, manifestation de haute qualité d'un courant largement représenté lors du deuxième quart du siècle, et qui se prolongera bien au-delà, et les Apôtres de la Sainte-Chapelle, chef-d'œuvre magistral qui s'impose en-dehors de toute considération du milieu artistique dont il est issu.

Un deuxième aspect de la sculpture du jubé réside dans sa situation au sein des sculptures de la cathédrale de Bourges. Longtemps mise en rapport avec la sculpture de la façade, elle est au contraire soustraite de ce milieu par Gnudi qui relève cependant quelques rapprochements avec le Christ du porche sud (57).

Ces remarques de Gnudi peuvent être nuancées par un nouvel examen des sculptures de la façade.



Cl. Arch. phot.

FIG. 30. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES. PORTAIL SAINT-URSI

Il faut rappeler ici la thèse de Tania Bayard qui, à part les dates, coïncide avec l'interprétation de Sauerländer. Les portails de droite, consacrés à l'histoire de saint Ursin et de saint Étienne, sont inspirés de modèles amiénois vers 1230 pour Tania Bayard (58), et 1240 pour Sauerländer (59). Un deuxième atelier, rémois cette fois, intervient ensuite pour travailler principalement au portail central du Jugement dernier, vers 1240 selon T. Bayard (60) et 1255-1260 d'après Sauerländer (61).

Au contraire, Robert Gauchery et Catherine Grodecki reconnaissent dans toutes ces sculptures de la façade un héritage parisien et datent la succession des travaux, depuis les portails de droite jusqu'au portail central, entre 1240 et 1255 (62).

Il faudra revenir sur le problème, aujourd'hui non résolu, du montage de cette façade, qui demanderait avant tout une analyse minutieuse de l'architecture ; on doit opter, provisoirement peut-être, pour la thèse de Tania Bayard, d'un changement du projet initial lors de la venue du deuxième atelier. De nombreuses anomalies sont en effet visibles dans les portails de droite, les plus anciens (63). L'arc du tympan plus petit que celui du portail Saint-Étienne a dû être comblé par un remplissage de maçonnerie (fig. 29) ; la curieuse disposition de certaines voussures, en particulier dans le portail Saint-Ursin, où les anges du premier cordon nous tournent littéralement le dos (fig. 30) ; l'anarchie qui règne dans l'organisation des bas-reliefs du soubassement, tout ceci et beaucoup d'autres indices prouvent que les portails ont été montés avec des sculptures « adaptées » à un projet, plutôt que conçues pour lui. Ces irrégularités n'appar-



Cl. Département des Sculptures.

FIG. 31. — JUBÉ DE BOURGES  
*Léviathan*. MUSÉE DU LOUVRE

Cl. Arch. phot.

FIG. 32. — JUBÉ DE BOURGES  
*LA Marmite de l'Enfer*. MUSÉE DU LOUVRE

raissent pas au Portail central, visiblement plus récent. Enfin, il faut noter l'unité des éléments architecturaux du soubassement des trois portails, les bases, colonnettes et chapiteaux, dont le style correspond visiblement à la deuxième moitié du siècle. Ceci conduit à suggérer un montage assez tardif, vers les années 1250-1260, ou même plus tard.

Le style que l'on relève sur les sculptures témoigne aussi de ces changements de projet. Le portail Saint-Ursin est particulièrement instructif à ce propos. Deux manières très clairement distinctes s'y côtoient (fig. 30). La première concerne le linteau, avec le *Départ en mission de saint Ursin*, la partie droite du registre intermédiaire avec la *Conversion de Léocade* et la *Consécration de la première église de Bourges*, enfin la partie centrale du registre supérieur avec le *Baptême de Léocade*. Tous les autres personnages de ce tympan, à gauche du registre intermédiaire, à droite et à gauche du registre supérieur sont traités dans un style très différent. Curieusement, ils n'ont aucun rôle précis dans le déroulement de l'histoire de saint Ursin, et apparaissent comme de simples figurants, placés de face, sans autre attribut parfois qu'un livre. On verrait aisément dans ces figures des personnages de remplissage, ajoutés pour combler les vides. Ces petits bonshommes râblés, aux draperies pesantes formées de gros plis tuyautés, aux visages placides et souriants, rappellent, avec une plaisante maladresse, le style des années 1240, à Paris.

Les scènes relatives à la légende elle-même paraissent au contraire hériter plutôt du style du portail du Couronnement de la Vierge, à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. On retrouve, en effet, la rigidité des draperies au fin plissé, comme les visages purs et sans expression. Ce manque d'unité stylistique du tympan est accentué par la discontinuité des frises de feuillage qui séparent les registres et par une légère saillie des deux scènes centrales des registres supérieurs, la *Consécration de la première église de Bourges* et le *Baptême de Léocade*.

Le portail Saint-Ursin porte donc des traces très claires d'un changement de projet. On pourrait proposer comme interprétation de ces irrégularités — qui, rappelons-le, se retrouvent aussi dans les vous-

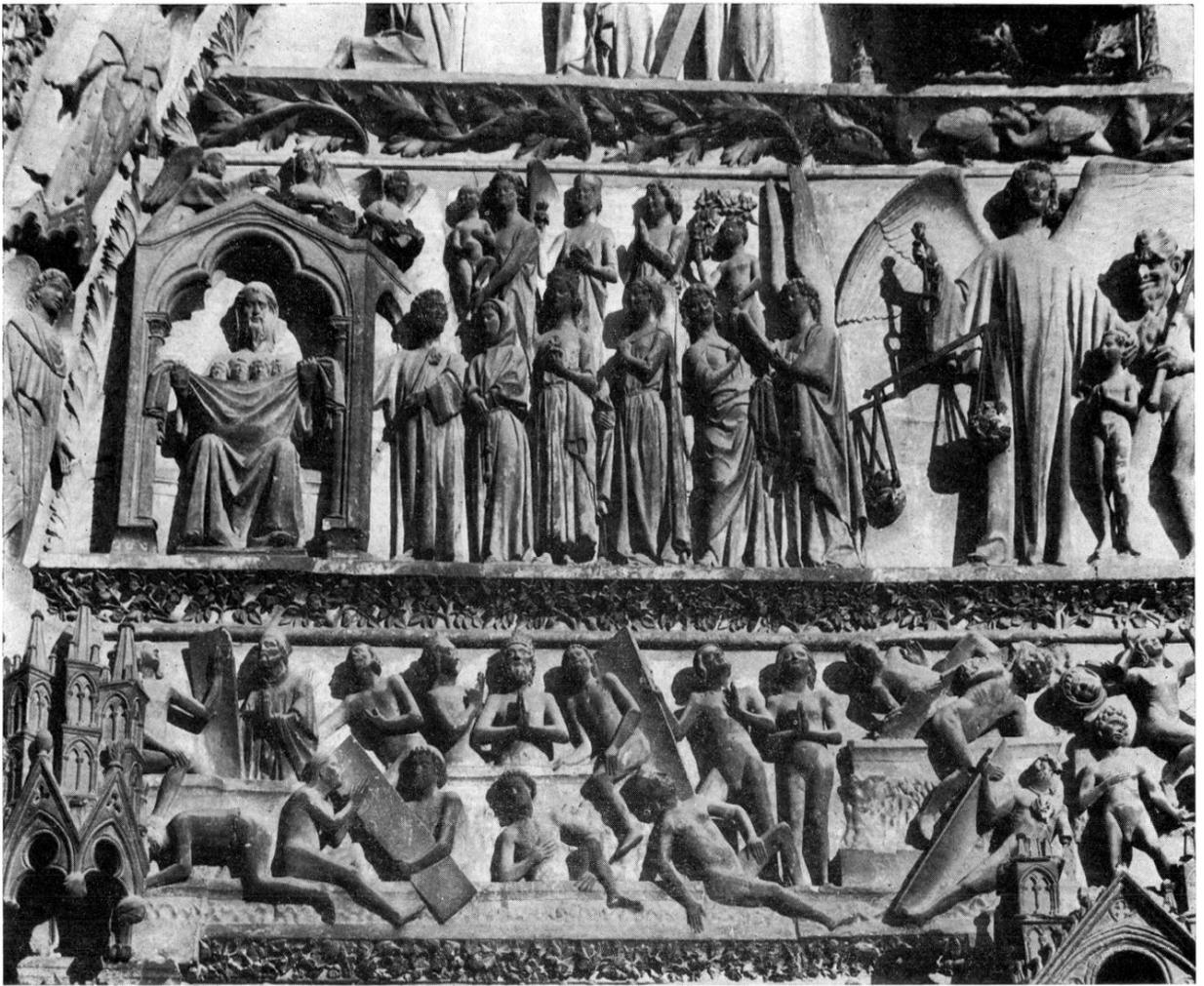


Cl. Ph. Grunhec.

FIG. 33. — JUBÉ DE BOURGES. DÉTAIL DU LÉVIATHAN. MUSÉE DU LOUVRE

tures — qu'un premier portail fut conçu, dont le tympan plus étroit ne comportait que les scènes de l'histoire de saint Ursin, sans les « assistants » joufflus, qui ne lui ont été ajoutés que lors du changement de projet. Les dates de l'un et l'autre projets pourraient être arbitrairement fixées vers les années 1230 puis 1240. Les styles nouveaux apparus successivement à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris aux portails du Couronnement, puis du Jugement Dernier, expliquent suffisamment les caractéristiques de l'un et l'autre type de sculpture, sans que l'intermédiaire amiénois ait eu à intervenir directement dans leur inspiration. Il s'agit plutôt ici de traductions parallèles et contemporaines d'un même courant stylistique.

Le tympan du portail de Saint-Étienne paraît d'une seule venue (fig. 29). Pourtant, on doit peut-être y reconnaître deux mains. La partie gauche du linteau, où se déroule la scène de l'*Ordination de saint Étienne*, est encore assez fidèle au style élaboré au portail du Couronnement à Notre-Dame. L'*Expulsion*, puis le *Martyre* du saint paraissent être dus à un autre sculpteur, plus original. La puissance de ces personnages, accentuée par leurs gestes vigoureux, comme la taille de leurs vêtements en plis tuyautés et rigides, la musculature des jambes bien observée suggèrent un degré d'évolution plus tardif. Il s'agit plutôt d'un artiste connaissant le nouveau style parisien des années 1240, dont il donne une interprétation robuste et raide, mais pleine de vie. Ainsi, malgré leur « accent » très personnel, les sculpteurs qui ont travaillé



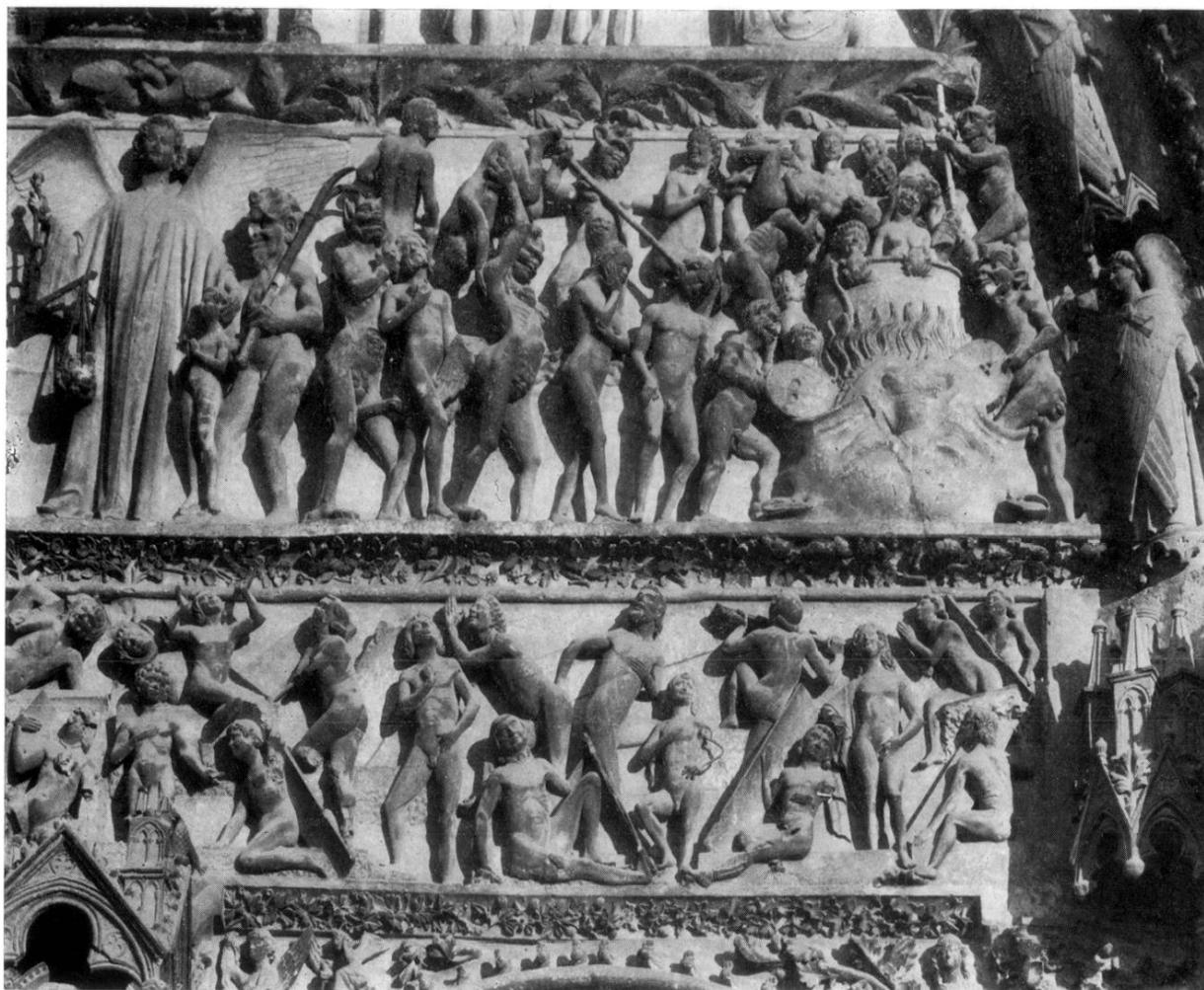
Cl. Arch. phot.

FIG. 34. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES. DÉTAIL DU PORTAIL CENTRAL

aux deux portails de droite de la façade témoignent de leur appartenance au milieu parisien de la première moitié du siècle. En raison de leur originalité, il est difficile d'établir des rapprochements très précis avec des œuvres contemporaines, mais leur inspiration est assez évidente. Par là-même, il n'est pas possible de retrouver exactement le style du jubé dans ces portails. Tout au plus reconnaîtra-t-on le type de plis en soufflets rigides, autour de la taille, très caractéristique des personnages de la *Lapidation de saint Étienne* et des « assistants » de l'histoire de saint Ursin. Nous avons déjà eu l'occasion de relever des motifs du même genre, bien qu'en peu plus discrets, au jubé. Les robes serrées à la taille sont d'ailleurs chose courante dans la sculpture contemporaine et sont traitées avec plus ou moins de naturel ou de raffinement. A Bourges, on doit seulement remarquer le même durcissement de ce motif.

Il faut également relever une parenté certaine dans la puissance qui est donnée aux personnages de la *Lapidation de saint Étienne*, par exemple, et ceux du jubé, la même habileté pour les faire évoluer dans un vaste espace, en leur conférant une rondeur très particulière et en détachant les reliefs du fond — qui n'existe pas dans les figures des « assistants » de l'histoire de saint Ursin.

Toutes ces remarques conduisent à situer le jubé dans le milieu parisien, tel qu'il paraît bien implanté à Bourges. Les sculpteurs qui ont travaillé ici, comme aux portails de droite, ont apporté une habileté et un génie inégal à leur œuvre, mais il est évident que le chantier de sculpture à Bourges a eu, vers les années 1230-1240, une profonde unité d'inspiration.



Cl. Arch. phot.

FIG. 35. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES. DÉTAIL DU PORTAIL CENTRAL

Le portail central, « rémois » pour certains, « parisien » pour d'autres témoigne à son tour d'une profonde originalité. On sait comment Gnudi a nettement opposé le tympan du Jugement Dernier et la Passion du jubé. Son argumentation s'appuie sur des comparaisons entre les représentations de l'*Enfer* et du nu (64). Les différences de traitement sur lesquelles Gnudi a insisté ont été cependant un peu exagérées pour servir sa démonstration. L'esprit du tympan de Bourges reste sans comparaison possible avec la gravité et la solennité qui s'expriment au jubé. Le contraire eut surpris et les thèmes de l'une et l'autre œuvres décident, avant l'artiste lui-même, de l'atmosphère dans laquelle ils seront décrits. Le cadre offert à l'un et l'autre sculpteurs est d'ailleurs fort différent. Le couronnement du jubé, étendu en longueur, mais de peu de hauteur, exige une isocéphalie assez régulière. Dans la composition de l'*Enfer*, en particulier, cette contrainte a dû jouer et conduit à démultiplier la scène en longueur. Cependant l'aspect des diables qui animent l'évocation de *Léviathan* (fig. 31) et de la *Marmite de l'Enfer* (fig. 32) était-il très différent de celui qui apparaît encore au tympan? Il est difficile d'en juger. Totalement mutilés, ou presque, au jubé, et fortement restaurés au tympan (65), ces colosses et leurs assistants de plus petite taille nous sont aujourd'hui mal connus. Il faut rappeler l'interprétation de Gnudi : « Il est impossible de trouver dans le jubé de Bourges quoi que ce soit de cette élégance hellénistique, de cette grâce piquante, qui colore de grotesque le drame, avec les grimaces nerveuses des anges et des damnés » (66). Elle apparaît dès lors un peu forcée. Il y avait aussi, au jubé, dans cette partie située au sud et donc un peu à l'écart du drame

lui-même, des détails pittoresques : des masques hilares ornant les genoux du colosse appuyé sur la gueule de Léviathan (fig. 33) n'en sont plus que le seul témoignage, mais il est certain que les restes mutilés qui nous sont parvenus de cette scène de l'*Enfer*, où sont uniquement préservées les deux grandes plages unies que constituent la gueule de Léviathan et la Marmite, nous donnent une idée fautive de la composition originelle. Les petits personnages se pressant à la sortie de la gueule et les petits diables à califourchon sur le monstre, les détails iconographiques de la Marmite — le crapaud, la bourse ou la mitre coiffant un des damnés — sont encore des éléments de ce pittoresque.

Au tympan (fig. 34 et 35), on a pu déployer la scène non seulement en longueur — avec un cortège de damnés très important — mais en hauteur, d'où la vivacité et la nervosité de la composition et la multiplication des détails. Ainsi, les conditions dans lesquelles ont été conçues l'une et l'autre œuvres expliquent en grande partie les différences qui les séparent et qui paraissent de toute façon moindres que ne le suggérait Gnudi.

Dans l'analyse des nus d'Adam et Ève (fig. 36), le rapprochement de Gnudi avec la frise intermédiaire du portail du Jugement Dernier, à Reims, semble un peu arbitraire alors qu'il conteste tout rapport entre les nus du jubé et ceux de la façade de Bourges (67). Il s'agit, à Reims, de longues silhouettes un peu raides et tendues, et seuls, peut-être, les petits ressuscités évoquent-ils un rendu plus charnel des corps. Au tympan de Bourges, si l'on tient compte des restaurations — dont on possède un relevé par Girardot — on s'aperçoit que les figures les plus sèches, aux bras minces et non musclés, aux torses plats et aux épaules carrées (fig. 34-35), sont anciennes (68). Par contre, le nu situé sur la droite du linteau, de dos, et dont la musculature des reins et du dos est si méticuleusement rendue, est moderne (69).

Il reste que le modelé de certains corps — des damnés, par exemple, moins restaurés — témoigne d'une grande sensibilité et d'un sens de l'anatomie remarquable. Mais il n'est pas très éloigné de celui qu'on relève au jubé. Ces corps, merveilleusement pleins et ronds, dont la peau semble tendue par la chair, sont proches de celui de la jeune femme, sur la droite du linteau (fig. 35). Elle rappelle celui d'Ève, par la poitrine menue et le ventre doucement arrondi, tandis que sa taille fine, ses hanches et ses cuisses rondes et fuselées ne sont pas très différentes de celles du premier corps sorti de la gueule de Léviathan (fig. 36).

Tout en admettant que l'on ne peut reconnaître à coup sûr la même main dans ces sculptures — il semble d'ailleurs que les nus du tympan soient dus à plusieurs sculpteurs — il est difficile de les opposer comme l'a fait Gnudi. Ces figures, comme celles de la façade de Rampillon, qui doivent en être rapprochées, expriment bien un même sens du nu et se situent dans un courant récemment mis en valeur par une étude sur l'Adam du Musée de Cluny (70) qui donne au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle une place et un soin particuliers au traitement du corps et à son anatomie.

Les figures plus « habillées » du tympan de Bourges ne contredisent pas ces remarques (fig. 34). Les Élus ont une silhouette allongée, des visages souriants, des boucles de cheveux bien roulées et des attitudes détendues. Le premier d'entre eux, près de l'ange qui les guide vers Abraham, a même une attitude doucement hanchée et un peu mièvre. Mais les autres se tiennent calmes et droits, leurs draperies pesantes tombent en lourds plis tubulaires, très unis. Partout, la lumière glisse sur les reliefs et les gestes non heurtés.

Le sourire, on le sait, est apparu dans la sculpture gothique dès le deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Il s'épanouit à Bourges, mais dans des visages pleins et un peu joufflus, aux petits nez, petites bouches et petits yeux, toujours identiques et peu éloignés du type humain qui apparaît au portail central de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, dans le visage de l'Ange aux clous (fig. 13). Le registre supérieur du tympan de Bourges avec le Christ montrant ses plaies, les Anges portant les instruments de la Passion, la Vierge et Saint Jean ne se rapportent à aucune autre tradition que parisienne.

Il est donc évident que le maître principal du tympan n'est pas celui du jubé. Pourtant, il est vraisemblable qu'ils ont travaillé côte à côte, ou dans un écart chronologique peu important (71). On retrouve d'ailleurs dans une voussure du portail central le style très « enlevé » des sculptures du jubé, l'atti-



Cl. Ph. Grunheec.

FIG. 36. — JUBÉ DE BOURGES. DÉTAIL DE LA *Descente aux Limbes*  
MUSÉE DU LOUVRE

tude très habilement définie et remarquablement servie par l'agencement des draperies, enfin, le raffinement des bordures comme assujetties à l'effet d'ensemble de la figure. Cette sculpture est peut-être plus tardive de quelques années que les sculptures du jubé — ou simplement réalisée avec une plus grande liberté (72).

Au contraire, les deux petites sculptures du porche nord — la première figurant un moine, située à l'ouest du porche, est aujourd'hui pratiquement détruite, mais peut être étudiée grâce à son moulage conservé au Musée des Monuments français (fig. 8), la seconde figurant la Vierge à l'Enfant, du côté nord, est en meilleur état — témoignent du même courant stylistique, mais avec beaucoup de retenue et de sobriété, d'ailleurs logiques en raison de leur emplacement secondaire. Leurs robes lourdes et épaisses aux plis ronds, se posent sur le sol ou dessinent un méandre, sans surenchère décorative. Le visage large et épanoui de la Vierge rappelle même assez précisément ceux des petits nus dans la gueule de Léviathan.

\* \* \*

Ainsi paraît-il possible de conclure qu'ont travaillé à Bourges, peut-être dès les années 1230, des artistes parfaitement au courant des recherches et des nouveautés qui marquent les chantiers parisiens. L'étendue de l'œuvre à la cathédrale explique par elle-même un certain renouvellement des artistes, et la variété des mains que l'on découvre dans ces sculptures. Il n'y a pourtant aucune rupture profonde entre elles, et c'est toujours dans le cadre géographique du Domaine royal que semblent avoir été formés leurs auteurs. Les rapprochements avec Amiens et Reims rendent plutôt compte du rayonnement des styles élaborés dans la capitale, et de certaines correspondances dans leur interprétation. Il faut noter ainsi que les éléments « amiénois » ou « rémois » de la façade sont tous à l'origine « parisiens ». Ils ont plus logiquement été importés dans tous ces chantiers suivant des démarches comparables et pratiquement contemporaines.

La construction du jubé a matériellement pu commencer dans les années 1240, ce qui est compatible avec l'état des travaux dans la nef de Bourges à cette date (73). Les incohérences chronologiques sont assez fréquentes — nous en avons relevé quelques-unes dans cette étude — pour nous conduire à conclure plus prudemment que le jubé de Bourges exprime avec une éclatante habileté le style courant à Paris et en Ile-de-France, dans les années 1240.

(1) *Cathédrales*, Paris, Musée du Louvre, 1962, n° 99, p. 105-111.

(2) Cesare Gnudi, *Le jubé de Bourges et l'apogée du « classicisme » dans la sculpture de l'Ile-de-France au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue de l'art*, 1969, n° 3, p. 18-36.

(3) La bibliographie a été donnée par Gnudi, *ibid.*, notes 1, 2 et 8. Il faut retenir principalement Amédée Boinet, *Les sculptures de la cathédrale de Bourges*, supplément à la *Revue de l'art chrétien*, Paris-Lille, 1912, p. 138-142 ; et Marcel Aubert-Michèle Beaulieu, *Musée national du Louvre. Description raisonnée des sculptures*, t. I, *Moyen Age*, Paris, 1950, nos 167-170, p. 115-118.

(4) Robert Gauchery et Catherine Gauchery-Grodecki, *Saint-Étienne de Bourges*, Paris, 1959, p. 28-29, 107-108.

(5) Tania Bayard, *Bourges Cathedral : The West Portals*, New York-London, Garland Publishing, 1976, p. 118-130.

(6) Gnudi rappelle à juste titre les remarques de Grodecki à ce sujet (*ibid.*, p. 31) : Louis Grodecki, *La Sainte-Chapelle*, Paris, s. d. (1962), p. 69-74 ; mieux illustré dans la réédition de 1975, p. 38-42.

(7) Willibald Sauerländer, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, 1972.

(8) Dieter Kimpel, *Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen*, Bonn, 1971.

(9) Alain Erlande-Brandenburg, *La sculpture à Paris au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1970, p. 31-41 ; *Les remaniements du portail central à Notre-Dame de Paris*, dans *Bulletin monumental*, 1971, p. 241-248 ; *Nouvelles remarques sur le portail central de Notre-Dame de Paris*, dans *Bulletin monumental*, 1974, p. 287-296 ; *L'Adam du Musée de Cluny*, dans la *Revue du Louvre*, 1975, p. 81-90 ; *Le Roi est mort. Études sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France*, Paris-Genève, 1975, p. 124-129 ; *Les Rois retrouvés*, avec François Giscard d'Estaing et Michel Fleury, Paris, 1978, p. 30-39.

(10) Octave Roger, *L'ancien jubé de la cathédrale de Bourges*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1891, p. 75-105, et Paul Gauchery, *Restes de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1918-1919, p. 63-100.

(11) Aux Archives du Cher, Registres capitulaires (8 G 358).

(12) La nature de ces travaux est bien connue grâce à la publication du marché passé entre les chanoines et le sculpteur Jean Thierry le 29 juillet 1653, conservé aux Archives du Cher (E 5128) et publié par Alfred Gandilhon, *Le premier jubé de la cathédrale de Bourges*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1911, p. 249-256. Il est possible de suivre la progression des travaux du 8 août 1653 au 23 octobre 1654, dans les Registres capitulaires (8 G 185-186). L'un des chanoines signataires du marché avait offert en outre, le 1<sup>er</sup> mai 1654, 600 livres supplémentaires (8 G 185).

(13) La nouvelle décoration du chœur a été étudiée en détail par Jacques Pierre, *Décoration du chœur de la cathédrale de Bourges de 1754 à 1773*, dans *Revue du Berry*, 1915, p. 49-271.

(14) Voir la délibération capitulaire du 24 février, aux Archives du Cher, 8 G 204, fol. 177.

(15) La documentation relative à ces trouvailles se trouve aux Archives nationales, F 19 7656, accompagnée de croquis de Jules Dumontet pris dès leur découverte.

(16) La lettre de l'architecte Roger demandant au Préfet du Cher la restitution de ce bas-relief est conservée aux Archives du Cher (V 102).

(17) Les documents concernant les pourparlers pour le transfert au Louvre, de 1889 à 1891, sont aux Archives nationales (F 19 7660). Les fragments choisis représentaient le Baiser de Judas, Judas comptant les Trente Deniers, Pilate et la Servante, et la Descente aux Limbes. Cf. André Michel-Louis Courajod, *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris, 1897, nos 65 à 68. Le transfert suscite quelque émoi. Octave Roger obtint alors le don du bas-relief de la Crucifixion par les Frères de l'École chrétienne à la Société des Antiquaires du Centre, qui le déposa au Musée de la ville installé dans l'hôtel Cujas. Il fut exposé dans la salle Jean de Berry, flanqué des moulages des reliefs portés au Louvre, tandis qu'on laissait les autres fragments dans la crypte de la cathédrale.

(18) Voir Gauchery (*art. cité*), p. 67-68 ; Boinet, *art. cité* (1912), p. 27, et *La cathédrale de Bourges*, Paris, 3<sup>e</sup> éd., 1952, p. 20 et 69. Le projet de Paul Boeswillwald, accompagné d'un plan, est conservé aux Archives nationales (F 19 7660), mais aucune description ni relevé précis des fouilles ne sont aujourd'hui connus.

(19) Ils avaient été réemployés dans le plafond d'une galerie ménagée vers 1760 pour accéder au caveau. Les remaniements réalisés dans la crypte à la suite des travaux du chœur sont signalés au paragraphe 9 de l'« État général de la dépense pour la décoration du chœur du 27 février 1764 », aux Archives de la cathédrale, publié par J. Pierre, *art. cité*, p. 239.

(20) Daté de 1615. Au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, UB 9, fol. 44.

(21) Gravure de Gantrel, dans le *Breviarum Bituricense...* de l'archevêque Michel Poncet, 1676, publiée par O. Roger, *art. cité*, pl. I. Gravure de Tavenard, dans le *Bréviaire de Monseigneur de La Rochefoucauld*, 1754.

(22) Au Musée Condé de Chantilly, fol. 84. Sur ce manuscrit, voir l'introduction de Jean Longnon et Raymond Cazelles, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris, 1970, p. 19-23.

(23) Cette image donne une idée de l'étroitesse et la hauteur de l'arcature du jubé, qui confirme les conclusions auxquelles je suis parvenue après l'étude archéologique des fragments. Si l'élévation du jubé a pu être définie avec précision, son plan, son implantation par rapport aux piles du chœur, et la disposition des retours posent des problèmes plus épineux, que ni les documents antérieurs à sa destruction, ni la connaissance des autres jubés « restitués » n'ont permis de régler pour le moment.

(24) Deux sont au Musée du Louvre, RF 2142-2143. Cf. Marcel Aubert et Michèle Beaulieu, *Description raisonnée...*, t. I, 1950, nos 139-140, p. 101. Deux sont au Musée de Cluny, Cl. 11658 a-b. Ils ont été réunis lors de l'exposition *Cathédrales*, en 1962, nos 139-141. La provenance de Maubuisson n'est plus admise aujourd'hui, mais à défaut d'une autre, je conserve cette appellation « de Maubuisson » pour la clarté des comparaisons.

(25) Jean Mallion, *Chartres, le jubé de la cathédrale*, s. l., 1964, p. 111-113.

(26) Ce portail est conservé au Musée de Cluny, Cl. 18 986. Cf. *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue général, la Pierre, le Marbre et l'Albâtre*, par Edmond Haraucourt et François de Montremy, Paris, 1922, n° 182 ; Hélène Verlet, *Les bâtiments monastiques de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, dans *Paris et Ile-de-France*, 1957-1958, p. 20-25, et Robert Branner, *Saint Louis and the Court style in gothic architecture*, Londres, 1965, p. 143-144.

(27) On sait que l'attribution de la Sainte-Chapelle à Pierre de Montreuil n'est pas certaine. Voir Louis Grodecki, *op. cit.* (1962), p. 64-66, nuancé dans l'édition de 1975, p. 30, et Branner, *op. cit.* (1965), p. 61-65. Sur la flore, voir Denise Jalabert, *La flore sculptée de la Sainte-Chapelle*, dans *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1932-1933, p. 739-747 ; *La flore sculptée de la Sainte-Chapelle*, dans *Pro Arte*, 1947, nos 67-68, p. 451-464, et *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris, 1965, p. 100-102. Enfin Louis Grodecki, *op. cit.* (1975), p. 34-35.

(28) Contrairement à la restitution proposée par Gauchery (*art. cité*) qui servit à la présentation des fragments du jubé au Louvre, une seule frise de feuillage couronnait le jubé au-dessus de la frise de la Passion, et était elle-même sommée d'une corniche moulurée ; entre la frise de la Passion et les écoinçons de l'arcature, se trouvait une zone moulurée : voir les articles 12 et 15 du marché de 1653 publié par Gandilhon, *art. cité*.

(29) Les mutilations visibles sur les deux premières piles du chœur permettent de restituer au jubé une hauteur de 6<sup>m</sup>50 à 6<sup>m</sup>80.

(30) Sur ces portails, voir Robert Branner, *op. cit.* (1965), p. 143 et note 4.

(31) Dieter Kimpel, *op. cit.*, particulièrement p. 64-71.

(32) On connaît le texte de 1232 (publié par R. Branner, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Bourges, 1962, p. 66-67) qui suggère la présence d'un portail abrité, sur le flanc sud de la cathédrale, assez vaste pour accueillir les neuf personnes d'un jugement qui s'y tint alors. Se fondant sur le style du décor des porches, il avait adopté l'hypothèse de Boinet d'une reprise des travaux vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (p. 70 ; cf. Boinet, *art. cité*, 1912, p. 10, et *op. cit.*, 1952,

p. 7-10, 62). Sauerländer, dans son compte rendu de l'ouvrage de Branner, dans la *Kunstchronik* de 1965, p. 254, considérant l'unité du décor des porches qu'il date par le style des années 1240, ne retient ni la date de 1232, ni l'idée de reprise. L'existence d'un porche à cette date est pourtant prouvée par Branner, et il faut admettre que son décor floral fut mis en place peu après.

(33) En particulier dans les reliefs du « Maître de l'Enfance » défini par Kimpel, *op. cit.*, p. 153-169.

(34) Daté vers le milieu du siècle lors de l'exposition *La France de saint Louis*, Paris, 1970-1971, n° 31, et peu après 1235 par Sauerländer, *op. cit.*, p. 139-140. Voici en dernier lieu le catalogue de l'exposition *Le Roi, la Sculpture et la Mort*, Musée de Saint-Denis, 1975, n° 19, et Erlande-Brandenburg, *Le Roi est mort*, Paris, 1975, p. 126, 164-165, qui le met en relation avec les reliefs de la Légende de Théophile au portail nord du transept de Notre-Dame, et le date vers 1250. Il reprend ainsi l'hypothèse de Kimpel, *op. cit.*, p. 151-152, qui rapproche ce tombeau, comme celui de Louis de France, du style du « Maître de Théophile ». Enfin, Jean-René Gaborit, dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1973, p. 100.

(35) Daté après 1260. Voir l'exposition *La France de saint Louis*, n° 33 ; Erlande-Brandenburg, *La sculpture à Paris...*, déjà cité, p. 38 ; Sauerländer, *op. cit.*, p. 168-169, l'exposition *Le Roi, la Sculpture et la Mort*, n° 20, et Erlande-Brandenburg, *Le Roi est mort*, p. 127-128, 167-168.

(36) Daté vers 1240 par Sauerländer, *op. cit.*, p. 118-120. Léon Pressouyre, en communiquant à la Société nationale des Antiquaires de France les résultats de son travail de raccord des fragments du jubé (*L'Adoration des Mages du jubé de Chartres, nouveaux fragments conservés en France et aux États-Unis*, dans le *Bulletin...*, 1971, p. 82-90, et *Deux têtes de rois provenant du jubé de Chartres, actuellement aux États-Unis*, *ibid.*, 1972, p. 171-180) a montré clairement la rapidité avec laquelle dut être exécuté l'ensemble des sculptures du jubé. Voir les opinions énoncées à l'issue de la dernière communication, p. 180 : Erlande-Brandenburg opte pour une datation vers 1240 et Grodecki vers 1225-1235.

(37) C'est une œuvre sûrement datée. Voir Verlet, *art. cité*, p. 40 ; Erlande-Brandenburg, *La sculpture à Paris...*, p. 34-36 ; Kimpel, *op. cit.*, p. 188-190, et Sauerländer, *op. cit.*, p. 147.

(38) La datation de Branner avant 1241 (dans *Saint Louis and the Court style...*, p. 144-146) n'a pas été généralement admise. Voir Gnudi, *art. cité*, note 15 ; Sauerländer, *op. cit.*, p. 150 ; Erlande-Brandenburg, *La sculpture à Paris...*, p. 37-38, et *Le Roi est mort*, p. 127, qui le datent des années 1240-1250.

(39) Voir la datation traditionnelle vers 1220, dans Sauerländer, *op. cit.*, p. 136. Elle fut discutée par Erlande-Brandenburg (articles de 1971 et 1974 dans le *Bulletin monumental*, déjà cités) qui l'a rajeunie vers les années 1240. Grodecki a également rajeuni sa datation : vers 1225, dans sa monographie de la Sainte-Chapelle, en 1962 (p. 72), vers 1230-1235 dans la réédition de 1975 (p. 42).

(40) Kimpel, *op. cit.*, p. 153-169.

(41) *Ibid.*, p. 136-153.

(42) Gnudi, *art. cité*, p. 26-28.

(43) Ceci nous empêche d'adopter l'hypothèse de T. Bayard, selon laquelle le maître du jubé serait un artiste ayant travaillé au portail de Saint-Denis : « If the sculpture of the St. Denis transept was in place by 1241, it is entirely possible that a man with this style could have been at Bourges on the early 1240's. The Bourges Choir Screen Master may have come directly from the shop at St. Denis. His style continued to develop and mature at Bourges, where his figures became very monumental and gained an increased sense of movement and life », *op. cit.*, p. 128-129.

(44) Cette tête barbue provient vraisemblablement d'un des reliefs mutilés par les Protestants et fut réutilisée en raison de son état de conservation lors de la « restauration » de 1653-1654 pour le bas-relief central.

(45) Grodecki, *op. cit.* (1962), p. 72.

(46) Voir Gnudi, *art. cité*, particulièrement p. 26, et l'étude du « reliefstil » des bas-reliefs de Théophile, comparé à celui des scènes de l'Enfance par Kimpel, *op. cit.*, p. 138-141.

(47) Voir Sauerländer, *op. cit.*, p. 148-150.

(48) Gnudi, *art. cité*, p. 25.

(49) *Ibid.*, fig. 29-30.

(50) *La sculpture à Paris...*, p. 37.

(51) Sur les Apôtres de la Sainte-Chapelle, voir, depuis Gnudi, Erlande-Brandenburg, *La sculpture à Paris...*, p. 32-34 ; W. Sauerländer, *op. cit.*, p. 150-151 ; Louis Grodecki, *op. cit.* (1975), p. 39-44 (texte pratiquement inchangé depuis 1962).

(52) Gnudi, *art. cité*, p. 24-25.

(53) « Plusieurs sculpteurs, au moins deux », d'après Grodecki, *op. cit.* (1962), p. 71.

(54) Il est difficile de juger aujourd'hui des sculptures de petites dimensions qui décorent le soubassement de la Chapelle haute. Les restaurations dont elles ont été l'objet et l'épaisse couche de peinture qui les recouvre n'ont jamais été analysées avec précision. Voir cependant Grodecki, *op. cit.* (1975), p. 33 et 44, et Kimpel, *op. cit.*, p. 168, fig. 227-230, qui les évoque à propos du style des sculptures du portail nord de Notre-Dame.

(55) C'est l'explication donnée par Erlande-Brandenburg, *La sculpture à Paris...*, p. 37.

(56) Voir Louis Chaudru de Raynal, *Histoire de Berry, depuis les temps les plus anciens jusqu'en 1789*, Bourges, 1844-1847, t. I, p. 227-228.

(57) Gnudi, *art. cité*, p. 30 et note 17.

(58) Bayard, *op. cit.*, p. 27-80.

(59) Sauerländer, *op. cit.*, p. 183.

(60) Bayard, *op. cit.*, p. 81-117.

(61) Sauerländer, *op. cit.*, p. 183.

(62) Gauchery-Grodecki, *op. cit.*, p. 22, 106-108.

(63) Bayard les a relevées pour la plupart, *op. cit.*, p. 27-47, et Tania Bayard, *Thirteenth century modifications in the West Portals of Bourges cathedral*, dans *Journal of the Society of Architecture Historians*, octobre 1975, p. 215-225.

(64) Gnudi, *art. cité*, p. 21-22.

(65) On possède une description assez précise des sculptures avant leur restauration : voir le baron Auguste de Girardot, *Description des sculptures du portail de la cathédrale de Bourges avant leur restauration*, publiée par Octave Roger dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1877, p. 249-272.

(66) Gnudi, *art. cité*, p. 21.

(67) *Ibid.*, p. 22.

(68) Girardot, *art. cité*, p. 251-252.

(69) *Ibid.*, p. 253-254 : « la figure manquait presque entièrement ». Boinet, *art. cité*, p. 56, a mal interprété ce texte, affirmant que seule la tête était mutilée ; il fut suivi par Erlande-Brandenburg, *L'Adam du Musée de Cluny...*, p. 90. Les termes de Girardot sont pourtant clairs et il prend toujours soin de préciser s'il s'agit d'une « figure », d'une « tête » ou d'un « visage ». Le terme « figure » désigne toujours le personnage en son entier.

(70) Erlande-Brandenburg, *L'Adam du Musée de Cluny...*, p. 88-90.

(71) On l'a vu, Bayard conclut aussi à une datation contemporaine des deux œuvres.

(72) Voir Fabienne Joubert, *Les voussures déposées du portail central de la cathédrale de Bourges*, dans le *Bulletin monumental*, 1974, p. 285, fig. 22.

(73) Voir Robert Branner, *op. cit.* (1962), p. 66-68.