



HAL
open science

La sculpture des portails de la cathédrale de Meaux

Iliana Kasarska

► **To cite this version:**

Iliana Kasarska. La sculpture des portails de la cathédrale de Meaux. P. Charon. La cathédrale Saint-Étienne de Meaux, Société historique de Meaux et de sa région (SHMR), pp.233-269, 2014, 555-2-00-352901-9. hal-04160672

HAL Id: hal-04160672

<https://hal.science/hal-04160672v1>

Submitted on 12 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

La sculpture des portails de la cathédrale de Meaux*

Iliana KASARSKA,
Université de Liège.

La cathédrale de Meaux possède cinq portails monumentaux richement décorés, distribués de manière traditionnelle : un portail à chaque extrémité du transept et trois portails intégrés dans la façade occidentale. À l'instar de celle des parties architecturales auxquelles ils appartiennent, leur chronologie s'étale largement dans le temps. Le portail sud du transept, datant des années 1270, s'intègre parfaitement dans la composition architecturale de la façade sud. Le portail nord du transept est construit au début du *xiv*^e siècle mais son décor figuré est constitué exclusivement de remploi d'éléments d'un ancien portail de transept datant de 1200. La construction des portails occidentaux commence en 1336 avec celui du sud et se poursuit par le portail central. Le portail occidental nord, prévu dès le *xiv*^e siècle, ne fut décoré de sculptures qu'autour de 1500.

Bien entendu, une exécution ainsi éclatée dans le temps n'a pas suivi un programme iconographique unitaire mais a résulté de plusieurs projets successifs. À chaque étape, les commanditaires ont composé avec l'héritage laissé par leurs prédécesseurs tout en bénéficiant des nouveautés de leur temps. Chacune des quatre campagnes de construction – autour de 1200, vers 1270, à partir de 1336 et

avant 1506 – constitue un témoignage historique à part entière tout en étant intégré à la vie d'un monument caractérisé par une grande cohérence.

Les portails ont subi des destructions en 1562, infligées par les huguenots. L'ensemble des statues des ébrasements des portails occidentaux ont disparu à ce moment et nombre des têtes des personnages des reliefs des portails du transept ont été arrachées. Ces têtes, mains et bustes n'ont pas été remplacés lors des restaurations du *xix*^e siècle ce qui rend la critique d'authenticité particulièrement facile. Toutes les sculptures actuellement en place sont d'origine, à l'exception de quelques claveaux de voussures du portail sud du transept, remplacés au *xix*^e siècle. L'iconographie originale est tout à fait lisible sur l'ensemble des portails ; seules les voussures du portail occidental central présentent des difficultés d'identification causées par l'érosion des statues.

Le manque d'unité du décor sculpté et sa datation tardive par rapport à la période la plus dynamique de construction d'édifices gothiques dans le nord de la France – entre 1140 et 1270 – explique l'intérêt relativement ténu de la littérature à l'égard des portails de Meaux. Les premières études,

* Chapitre pour l'ouvrage *La cathédrale Saint-Étienne de Meaux*, P. Charon (dir.), Société historique de Meaux et de sa région, publication prévue pour l'automne 2012, mise en page provisoire par l'auteur.

menées par Marcel Guibert¹ et Amédée Boinet², abordent surtout les aspects historiques et iconographiques des portails. Les informations dans ces domaines sont synthétisées et actualisées par Véronique Fourrier en 1987³. Une étude très poussée des aspects artistiques des portails du transept à été menée par Lizzie Boubli en 1981 mais est restée malheureusement non publiée⁴. Peter Kurmann a fait une contribution décisive à la connaissance des portails du transept et des portails occidentaux datant du xiv^e siècle et à la compréhension du contexte historique de leur création⁵.

L'étude qui suit abordera successivement les cinq portails. Une attention particulière sera accordée au remploi des reliefs de la vie de saint Étienne dans le portail nord du transept, remploi qui a souvent constitué un sujet d'étonnement. Nous proposerons également une première analyse du portail nord de la façade occidentale, dédié à saint Jean-Baptiste, et qui n'avait pas bénéficié d'études approfondies jusqu'à présent.

LES PORTAILS DU TRANSEPT

Les deux façades du transept ont été érigées pendant la campagne de construction du nouveau chœur gothique dirigée par Gautier de Varinfroy à partir de 1253⁶. L'emplacement de la croisée du transept, des grandes chapelles rayonnantes et des façades du premier chœur gothique datant de 1170-1215⁷ fut maintenu mais l'élévation fut refaite à neuf dans la deuxième moitié du xiii^e siècle. Pour ce qui concerne les façades du transept, seuls les grands contreforts subsistent de la construction des

alentours de 1200 alors que le reste est dû à Gautier de Varinfroy. Des versements de fonds destinés au chantier sont mentionnés en 1268, en 1271 et en 1282⁸. Il s'agissait probablement du financement de la construction des façades du transept, celle de sud étant suivie celle du nord. Le nouveau chœur était probablement terminé à la fin des années 1260 et la construction du bras sud avec sa façade peut être datée des années 1270⁹.

En 1562 les deux portails ont été endommagés par les huguenots ; la plupart des figures ont perdu leurs têtes et leurs mains, à l'exception de deux personnages des voussures, du Christ et des deux anges qui l'entourent¹⁰.

Le portail nord du transept : saint Étienne

Le portail nord (fig. 1) présente un décor architectural de style rayonnant : une archivolt à multiples moulures et des ébrasements décorés de faisceaux de colonnettes fines. Les colonnettes reçoivent de petits chapiteaux, dont les tailloirs dessinent une ligne horizontale continue au niveau du linteau. Le tympan est décoré d'un oculus à huit lobes flanqué de deux petits oculi à quartefeuilles. Tous ces éléments constitutifs du portail datent de la fin du xiii^e siècle et sont contemporains de la construction de la façade du bras nord du transept. À l'intérieur de cet ensemble architectural sont remployés le trumeau et le linteau d'un portail disparu datant de 1200 environ et qui avait été réalisé lors de la campagne de construction du premier chœur gothique de la cathédrale. Il devait prendre place dans une des façades du transept, plus probablement celle du sud donnant vers la ville. Les éléments remployés

-
1. M. GIBERT, « La cathédrale Saint-Étienne de Meaux », *Bulletin de la Société littéraire et historique de la Brie*, 1914, p. 117-166.
 2. A. BOINET, « Les sculptures de la cathédrale de Meaux », *Revue de l'art chrétien*, 1912, p. 89-103 et 181-193 et « Les sculptures de la cathédrale de Meaux », *Congrès archéologique de France*, 1919, p. 171-178.
 3. V. FOURRIER, « Les sculptures des portails de la cathédrale Saint-Étienne de Meaux », *Bulletin de la Société littéraire et historique de la Brie*, n° 43, 1987, p. 5-15.
 4. L. BOUBLI, *La sculpture des portails du transept de la cathédrale Saint-Étienne de Meaux : étude iconographique et stylistique*, mémoire de maîtrise sous la direction de Anne Prache, Université de Paris IV, 1981.
 5. P. KURMANN, *La cathédrale Saint-Étienne de Meaux, étude architecturale*, Paris, 1971 ; P. KURMANN et B. KURMANN-SCHWARZ, „Das mittlere und südliche Westportal des Kathedrale von Meaux: Repräsentanten des Pariser Plastik aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, n° 43, 1986, p. 37-57 ; P. KURMANN, « La cathédrale Saint-Étienne et ses portails », *Meaux médiéval et moderne*, Meaux, 1992, p. 227-239 ; P. KURMANN, „Die älteste exakte Kopie in der Monumentalkunst des Mittelalters. Das Tympanon am Südquerhausportal der Kathedrale von Meaux und sein Vorbild in Paris“, *Original, Kopie, Zitat – Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit : Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, W. AUGUSTYN et U. SÖDING dir., Passau, 2010, p. 51-72.
 6. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 227-239, sp. p. 230.
 7. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 227.
 8. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 233 et P. KURMANN, *op. cit.* 2010, p. 59.
 9. P. KURMANN, *op. cit.*, 2010, p. 60.
 10. *Ibid.*, p. 61.

portent un décor figuré très élaboré qui contraste avec la sobriété du reste du portail nord.

Au linteau du portail nord (fig. 2), la vie de saint Étienne est représentée en quatre épisodes. De gauche vers la droite se suivent les scènes de la discussion de saint Étienne avec les docteurs, de son arrestation, de sa lapidation et de son ensevelissement. Dans la scène de la discussion, la figure de saint Étienne a partiellement disparue lors du raccourcissement du linteau. Nous pouvons toutefois deviner son attitude : assis, semblant lever la main vers trois docteurs assis également en face de lui et tenant des phylactères. C'est une évocation assez éloquente de la confrontation de la parole vivante de l'évangile, proclamée par saint Étienne et la lettre de la loi, défendue par les docteurs. Une tour et une porte monumentale séparent cette scène d'avec la suivante : l'arrestation de saint Étienne. Le martyr est mené en dehors de la ville par deux bourreaux portant des pierres et vêtus de tuniques courtes. On retrouve ces deux bourreaux lors de la lapidation de saint Étienne sous les yeux d'un personnage assis, probablement Saul qui, selon les Actes des apôtres, fut témoin de la lapidation. Le récit s'achève avec la représentation de l'ensevelissement de saint Étienne par deux de ses disciples. Le corps du saint est complètement enveloppé dans un linceul et tenu par deux porteurs à l'aide d'une large pièce d'étoffe. Le porteur de l'extrémité droite du linteau a été tronqué au moment du remontage du portail : il n'en reste que la tête et les deux mains. Au-dessus du cercueil du saint apparaît un ange qui encense le défunt.

Comme nous l'avons dit plus haut, la représentation de la vie de saint Étienne du linteau du portail nord de Meaux date de 1200 environ ; elle peut être comparée avec celle sculptée quelques années plus tard pour le portail gauche du bras sud de la cathédrale de Chartres. À Chartres non seulement le linteau mais aussi le premier rang des quatre voussures est occupé par l'histoire de saint Étienne. Dans les voussures de gauche apparaît son jugement par le Sanhédrin, alors qu'au linteau se succèdent son arrestation et sa lapidation¹¹. La scène du martyre est développée de façon extraordinaire : deux bourreaux portant des pierres dans leurs vêtements et

un témoin assis (probablement Saul) prennent place dans les voussures de droite. Le choix des scènes représentées est plus restreint qu'à Meaux où nous trouvons de plus la discussion avec les docteurs et la mise au tombeau. L'ensevelissement de saint Étienne est représenté pour la première fois au portail nord de Meaux, probablement inspiré par la mise au tombeau de la Vierge¹². Cette originalité n'est pas reprise à Chartres. Malgré les multiples différences entre les deux cycles hagiographiques dédiés à saint Étienne, un trait commun les rapproche : dans les deux cas, saint Étienne lapidé est représenté agenouillé, en prière, de profil, tourné vers le centre de la composition tout en levant ses yeux vers le haut. À Chartres, saint Étienne adresse sa prière au Christ ressuscité, représenté au tympan. Le portail nord de Meaux résulte du remploi partiel d'un ancien portail dont le tympan n'est pas connu. Par comparaison avec Chartres nous pouvons supposer que ce portail détruit comportait aussi un tympan représentant le Christ.

Au trumeau est dressée la statue de saint Étienne tenant l'évangile de sa main gauche et bénissant de sa main droite. La couverture du livre est ornée d'une représentation de la Crucifixion : la Vierge et saint Jean se tiennent debout de part et d'autre du Christ en croix (fig. 3). La scène est bien lisible et étonnante par la minutie de son exécution. Cette reliure rappelle le cœur de la prédication de saint Étienne qui proclamait que le Christ est mort sur la croix pour le pardon des péchés de l'humanité. De plus cette représentation de la Crucifixion peut être interprétée comme le modèle que saint Étienne a suivi par son propre martyre, figuré au linteau.

L'exécution de la sculpture du linteau et du trumeau a souvent été rapprochée de celle du trumeau du portail central de Saint-Étienne de Sens¹³. Il semble tout à fait logique que la sculpture la cathédrale meldeoise se place dans la continuité de celle de l'église métropolitaine de Sens. Les deux édifices honorent leur saint patron en le représentant au trumeau d'un portail principal. De plus les deux statues sont contemporaines et exécutées dans le « style 1200 » qui se caractérise par des drapés suaves et moulant le corps.

11. B. BOERNER, « L'iconographie des portails sculptés des cathédrales gothiques : les parcours et les fonctions rituels », *Art médiéval, les voies de l'espace liturgique*, P. PRIVA (dir.), p. 221-261, sp. p. 242.

12. V. FOURRIER, *op. cit.*, 1987, p. 5-15, sp. p. 8.

13. W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, 1972, p. 99.

Quelques précisions peuvent être apportées à cette brève analyse stylistique. Si l'ensemble meldois s'inspire bien du modèle sénonais et relève globalement du courant 1200, il n'est toutefois pas entièrement homogène. Deux artistes ont pris part à son exécution : l'un a travaillé sur le trumeau et la moitié gauche du linteau ; le deuxième a achevée la partie droite du linteau.

Le linteau est composé de deux dalles qui se joignent au-dessus du trumeau mais le partage des taches ne coïncide pas complètement avec cette partition. Les reliefs de la dalle droite portent des traces de chacun des deux artistes. Le premier artiste a réalisé le personnage assis à gauche de la scène de la lapidation alors que les bourreaux, le personnage de saint de cette même scène, ainsi que la mise au tombeau ont été exécutés par le second. Les personnages sculptés par le premier artiste sont enveloppés dans des étoffes fines à multiples plis serrés et retombant en courbes moles. L'origine de cette manière se trouve à Sens, dans la statue du trumeau et des voussures du portail central et dans les statues de la Vierge et de saint Jean de la Crucifixion des Cerisiers (conservée à l'intérieur de la cathédrale de Sens).

La manière du deuxième artiste du portail nord du transept de la cathédrale de Meaux se caractérise par des gestes plus contenus, des étoffes plus épaisses et marqués par peu de plis. Les plis se concentrent dans les creux entre les membres, alors que les parties saillantes sont complètement lisses. Ce moyen de souligner les volumes du corps est employé vers 1190 à Laon, dans les sculptures de la façade occidentale. La courbe ample tracée par le pan d'étoffe qui descend de l'épaule du disciple au pied du tombeau de saint Étienne (fig. 4) est très semblable à celle qui traverse en diagonale le torse de Nabuchodonosor à Laon (fig. 5). La tête de ce disciple de saint Étienne est la seule de tout le linteau à être bien conservée et son style rappelle le travail d'un des artistes laonnois, auteur d'une tête de statue-colonne d'apôtre (musée de Laon), du Christ de la clef de la dernière voussure du portail sud et du Nabuchodonosor du portail nord¹⁴. Dans tous ces exemples, on retrouve l'orbite de l'œil apparaissant derrière des paupières tombantes, traitées en

amande. Nous pouvons donc conclure que le portail nord de Meaux témoigne non seulement de l'impact de la sculpture de Sens mais aussi du rayonnement de l'autre grand chantier où s'épanouit le « style 1200 », la cathédrale de Laon.

Le portail sud du transept : saint Étienne Iconographie

Le portail sud du transept (fig. 6), tout en reprenant le thème de la vie de saint Étienne traité au portail nord, constitue un ensemble plus ambitieux et plus cohérent¹⁵. Il est intégré dans la façade sud du transept de façon très harmonieuse grâce à jeu d'interpénétration des éléments structuraux et décoratifs. Le portail fait partie du premier niveau de la façade, limité par un liseré horizontal et une haute arcature aveugle. Le gâble élancé du portail passe devant cette arcature et trouve un écho dans les deux petits gâbles qui coiffent les pans aveugles latéraux. Sous les gâbles latéraux se développe un décor typique du gothique rayonnant : une lancette majeure subdivisée en deux lancettes trilobées sous un oculus quadrilobé. Devant les lancettes majeures se dressent deux statues grandeur nature qui établissent un lien avec le portail dont les ébrasements abritent également des statues de cette taille. Ce rang imposant et continu de statues colonnes introduit de façon majestueuse l'histoire de saint Étienne, développée au tympan, et la représentation des saints dans les trois voussures.

Le premier registre du tympan (fig. 7) comporte trois scènes : la discussion de saint Étienne avec les docteurs, saint Étienne prêchant, la comparution de saint Étienne devant le Sanhédrin. Le deuxième registre est partagé entre la lapidation de saint Étienne et son ensevelissement. Au troisième registre trône le Christ.

Dans la scène de la discussion, saint Étienne est assis à l'extrémité du registre, en face de six docteurs juifs, deux assis et quatre debout, certains tenant des phylactères et gesticulant. La scène de la prédication occupe le milieu du premier registre ; saint Étienne se tient debout, à gauche et s'adresse à six personnages. Deux d'entre eux sont assis de façon symétrique au-dessus le dais du trumeau ; à leur droite une femme allaite son enfant tout en

14. I. KASARSKA, *La sculpture de la façade occidentale de la cathédrale de Laon : eschatologie et humanisme*, Paris, 2008.

15. P. KURMANN, *La cathédrale Saint-Étienne de Meaux : étude architecturale*, Genève, 1971, p. 86-87.

16. M. GIBERT, *op. cit.*, p. 160.

écoutant le saint¹⁶. La scène suivante montre saint Étienne les mains croisées devant le torse et liées par des chaînes, entouré de deux bourreaux en toge courte et d'un légionnaire portant une armure à l'antique. Le saint est présenté devant un juge assis, les jambes croisées. La lapidation, sur la partie gauche du deuxième registre, met en scène quatre bourreaux qui entourent de tous côtés le saint qui fléchit le genou et tombe tout en se retournant vers eux et en levant son bras droit. La violence de l'action et le dramatisme du moment représenté contrastent avec l'attitude posée et calme d'un personnage assis par terre à l'extrémité gauche de ce registre ; il s'agit probablement de Saul, témoin de la lapidation de saint Étienne. Dans la partie droite de ce registre apparaît la scène de la mise au tombeau. Deux personnages portent le corps par l'intermédiaire d'une étoffe alors que derrière le tombeau se tiennent une femme en deuil, un prêtre et son assistant portant la croix, le bénitier et le goupillon. Par leur présence, la scène prend l'aspect d'une messe des défunts et acquiert un caractère liturgique absent dans la première formule de l'ensevelissement de saint Étienne mise en place au portail nord du transept.

Au sommet du tympan est représenté le Christ, couronné et trônant, entouré de deux anges agenouillés. Le Christ, vêtu d'une robe et d'un manteau, bénit de sa main droite. Plutôt que l'iconographie du Christ-Sauveur exposant des stigmates, c'est l'image du Christ tout-puissant qui est choisie ici. Le Christ dans sa gloire apparaît à saint Étienne au moment de la lapidation : « Je vois les cieus ouverts et le Fils de l'homme à la droite de Dieu » (Ac. 7,56) et le martyr s'adresse à lui : « Seigneur Jésus reçois mon esprit » (Ac. 7,59)¹⁷.

Le premier cordon de voussures représente des anges agenouillés. Dans le deuxième prennent place des confesseurs et des apôtres. Parmi eux, sont reconnaissables à gauche deux évêques avec le pallium, un diacre, et un apôtre pieds nus. Du côté droit, ce sont plutôt des apôtres, le cinquième étant saint Paul portant une épée¹⁸. Les claveaux du troi-

sième cordon de voussures sont tous refaits au XIX^e siècle et représentent saint Georges, saint Clément, saint Eustache et quelques autres saints assis et tenant des livres.

Les trois voussures reposent sur des dais abritant les statues des ébrasements. Au nombre de six, ces statues (figs. 8 et 9) sont posées directement sur un socle à ressauts décorés d'arcs trilobés. Elles représentent des apôtres, pieds-nus et vêtus de robes et d'amples manteaux. Leurs têtes, leurs mains et les attributs qui permettaient de les identifier ont disparus. On distingue néanmoins un bâton dans les mains de l'avant-dernier apôtre de droite, probablement saint Jacques le Majeur¹⁹. Le dernier apôtre à droite tient une massue, instrument de supplice de saint Jacques le Mineur²⁰.

Les paires de statues (figs. 10 et 11) qui prennent place de part et d'autre du portail ont les mêmes dimensions et se présentent à la même hauteur que celles des ébrasements mais n'appartiennent pas au même ensemble iconographique. À la différence des statues des ébrasements, elles sont supportées par des marmousets sous forme de personnages accroupis. Ces statues ne figurent pas des apôtres mais trois évêques et une figure féminine, probablement des saints locaux. Le premier personnage à gauche – portant une chasuble, un manipule et une étole, et tenant son chef dans ses mains – est identifiable comme saint Denis. L'évêque figuré à côté de lui est probablement son disciple, saint Sain-tin²¹. Le marmouset de cette statue tient une pierre et une équerre et M. Gibert suppose qu'il représente un des artistes ayant travaillé au portail meldois²². À droite du portail apparaît un autre évêque, tenant une crosse et un livre : probablement saint Faron, évêque de Meaux, mort en 672 et l'un des saints patrons de la Brie²³. Il est suivi par une élégante figure féminine vêtue de robe ceinte à la taille et d'un manteau retombant de ses épaules. Pour M. Gibert elle représente sainte Céline, patronne de la ville, « qui reçut en 470, le voile des Vierges des mains de sainte Geneviève »²⁴.

17. V. FOURRIER, *op. cit.*, p. 9.

18. M. GIBERT, *op. cit.*, p. 162.

19. M. GIBERT, *op. cit.*, p. 161.

20. M. GIBERT, *op. cit.*, p. 162.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

Aspects structurels : copie du portail sud de Notre-Dame de Paris ?

Le portail méridional de Meaux est réputé être la « copie » du portail sud du transept de Notre-Dame de Paris, pour sa composition architectonique et pour son iconographie²⁵.

Pour ce qui concerne l'iconographie, le portail sud de Meaux trouve une source directe dans le portail sud du transept de Notre-Dame de Paris (1258) dédié à saint Étienne (fig. 12), second patron de la cathédrale parisienne. On retrouve le choix d'un tympan à trois registres, entouré de trois cordons de voussures, des ébrasements à trois statues chacun, prolongés par des rangs de statues adossées sur les pans latéraux qui flanquent le portail. Au tympan, le nombre de scènes de la vie de saint Étienne, les personnages et leur disposition sont identiques. Dans les deux cas les trois registres montrent respectivement les mêmes scènes. Le premier registre comporte la discussion de saint Étienne avec les docteurs juifs, son enseignement et sa comparution devant le Sanhédrin. La deuxième figure la lapidation et l'ensevelissement et le troisième, le Christ entre deux anges. Les détails caractéristiques de chacun des épisodes sont repris fidèlement : une femme allaitant, assise parmi les auditeurs de saint Étienne, un soldat portant une armure à la romaine dans la scène de la comparution et enfin le corps de saint Étienne disposé en diagonale dans la scène de la lapidation. Les différences sont minimales : le sculpteur meltois a préféré disposer deux des auditeurs de saint Étienne de façon symétrique au-dessus du dais du trumeau et a déplacé la femme en deuil vers le milieu de la scène de la mise-au-tombeau.

De plus à Meaux est adopté un nouveau schéma constructif mis au point dans les façades du transept de Notre-Dame de Paris au milieu du XIII^e siècle. Pour la façade nord (1240-2050) Jean de Chelles construit un portail aux ébrasements comportant des niches pour statues en ronde bosse qui se distingue nettement du type traditionnel, à statues-colonnes. Toutefois le portail nord du transept garde quelques éléments traditionnels : de fines colonnettes séparent les niches couronnées de dais

et leurs tailloirs forment une ligne continue qui marque le départ des voussures et qui se poursuit, au milieu de la composition, par la base du tympan. Un alignement parfait est observé entre chapiteaux et dais des ébrasements d'un côté, et corbeaux et chapiteau du trumeau de l'autre.

La façade sud de Notre-Dame fut construite ensuite : elle est datée de 1258 et « signée » Jean de Chelles par une inscription sur la base du portail²⁶. Elle est toutefois attribuée à Pierre de Montreuil qui prit la succession de Jean de Chelles en tant qu'architecte de Notre-Dame de Paris²⁷. Au portail sud, l'alignement horizontal traditionnel – chapiteaux, colonnes d'ébrasement, dais, appui des voussures, corbeaux des piédroits, chapiteaux du trumeau et de la base du tympan – est rompu. Les colonnes entre les niches des ébrasements sont abandonnées au profit d'une mouluration continue vers les voussures. La ligne horizontale formée auparavant par les tailloirs et servant d'appui aux voussures n'existe plus. Les trois cordons des voussures surmontent chacun un dais, de façon indépendante et ce niveau d'articulation n'est plus aligné sur la base du tympan. Celui-là descend plus bas que les dais des ébrasements et ne repose directement ni sur les corbeaux, ni sur le chapiteau du trumeau mais en est séparé par des blocs lisses. La présence assez étonnante de ces blocs lisses n'avait jamais encore attiré l'attention des historiens de l'art. Pour nous, l'insertion de ces blocs peut être un indice de surhaussement des ébrasements en cours de construction. En tout cas, elle trahit un tâtonnement, une tension entre planification et exécution. Nous voyons dans les blocs intercalés entre les corbeaux et le tympan une des traces de l'intervention du deuxième architecte du transept de Notre-Dame, Pierre de Montreuil.

Au portail Saint-Étienne du bras sud du transept de Meaux (fin des années 1270²⁸), aucun de ces ajustements n'est présent : pas de frise feuillagée à la jonction entre tympan et voussures, pas de bloc intermédiaire entre les corbeaux et le tympan. En revanche, comme à Paris, le tympan descend au-dessous du niveau des dais des ébrasements.

25. P. KURMANN, "Die älteste exakte Kopie in der Monumentalkunst des Mittelalters. Das Tympanon am Südquerhausportal der Kathedrale von Meaux und sein Vorbild in Paris", *Original, Kopie, Zitat – Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit : Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, W. AUGUSTYN et U. SÖDING dir., Passau, 2010, p. 51-72.

26. D. KIMPEL, *op. cit.*, p. 30.

27. D. KIMPEL et R. SUCKALE, *L'architecture gothique en France, 1130-1270*, Paris, 1990, p. 411-421.

28. P. KURMANN, *op. cit.*, p. 59-60.

P. Kurmann a révélé que le portail Saint-Étienne du bras sud du transept de Meaux est une copie architecturale et iconographique du portail éponyme de Notre-Dame de Paris. Nous pouvons ajouter que, même si leurs dispositions structurelles sont quasi identiques, les deux portails diffèrent dans leurs processus de mise en œuvre. Si la tension entre planification et exécution est évidente au portail Saint-Étienne de Paris où l'aspect final résulte autant du premier projet que des adaptations au cours de la construction, plus aucune trace d'hésitation n'existe à Meaux. Il semble que, lors de la construction du portail de Meaux, un plan inspiré, ou "copié", du portail parisien a été rigoureusement appliqué. Tout porte à croire que l'architecte de Meaux est arrivé exactement au résultat souhaité lors du lancement du projet de son œuvre. En reprenant les caractéristiques architecturales et structurelles du portail sud du transept de Paris, il confère à la création de Pierre de Montreuil un statut de modèle typologique.

Liens avec la sculpture parisienne du milieu du XIII^e siècle

Le style d'exécution du le portail sud de Meaux est assez différent de celui du portail éponyme parisien. Il se rattache à un courant inauguré avec les figures de l'ange à la lance et le Christ du Jugement dernier de la façade occidentale à Notre-Dame de Paris et rependu en Île-de-France au milieu du XIII^e siècle. Les retables provenant de l'abbatiale de Saint-Denis – dédiés à Saint-Eustache, à Saint-Pérégrin, à Saint-Benoît et à Saint-Eugène – et le Jubé de Bourges appartiennent au même courant. Fabienne Joubert réunit ces retables dans un même groupe datant du milieu de 1250-1260 tout en attirant l'attention sur les spécificités de chacun et sur les indices de l'intervention de plusieurs ateliers²⁹. Ainsi le retable Saint-Pérégrin (fig. 13) et celui de Saint-Benoît partagent plusieurs caractéristiques qui ne se retrouvent pas dans les autres retables³⁰. Le retable Saint-Pérégrin est aussi celui qui présente le plus de similitudes avec le portail sud de Meaux pour ce qui concerne le rapport des figures avec le fond, les positions des personnages et l'agencement de leurs draperies.

Plusieurs personnages du tympan du portail sont très comparables à ceux du retable Saint-

Pérégrin. Le groupe des auditeurs du sermon de saint Pérégrin sont recroquevillés sur eux-mêmes et enveloppés dans de lourdes drapés tout comme les docteurs discutant avec saint Étienne. L'agencement des figures debout est très proche dans les deux œuvres : elles sont représentées de trois quart, les épaules plaquées sur le fond alors que les jambes sont plus saillantes et montrées presque de profile. Le docteur qui clôt la scène de la discussion du portail et saint Pérégrin prêcheur avancent tous les deux la jambe gauche ; dans les deux cas le drapé du manteau se casse juste au-dessus du pied gauche saillant par rapport au cadre. Cette figure de saint Pérégrin peut être comparée également à saint Étienne prêcheur : on retrouve le genou saillant souligné par une courbe longue de la robe et le retombé vertical du manteau derrière le dos. Les bourreaux de saint Pérégrin présentent de nombreuses similitudes avec ceux de saint Étienne du portail sud. Le soldat habillé de tunique mi-longue et s'appuyant sur son épée représenté dans la partie droite du retable a la même silhouette fortement déhanchée et le pied gauche posé en avant comme le bureau participant à la lapidation de saint Étienne et se tenant derrière la tête du martyr. Le corps du bourreau qui menace saint Pérégrin avec son épée levée dessine une ligne courbe tout comme celui du personnage assistant le soldat romain dans le jugement de saint Étienne. Dans les deux cas un drapé ample couvre la partie inférieure de la figure, souligne le ventre d'un grand pli à bec et enveloppant le genou posé en avant.

La figure de la Vierge du retable de saint Pérégrin est comparable à plusieurs figures du tympan du portail sud de Meaux. Elle s'appuie sur sa jambe gauche alors que sa jambe droite est posée avec élégance sur le côté, ce qui produit un effet de déhanchement vers la droite. Son torse et ses épaules marquent un retrait en arrière par rapport à la partie inférieure du corps. La Vierge joint ses mains et ce geste de recueillement est souligné par les plis ovales du manteau qui entourent le torse de façon symétrique. On retrouve la même silhouette marquée par un déhanchement et par le geste des mains jointes quasi à l'identique dans la partie droite du premier registre du tympan de Meaux. L'harmonieuse représentation des avant-bras levés et entourés de toute part par les courbes du manteau se re-

29. F. JOUBERT, « Les retables du milieu du XIII^e siècle à l'abbatiale de Saint-Denis », *Bulletin monumental*, t. 131, 1973, p. 17-27.

30. F. JOUBERT, *op. cit.*, p. 18-19.

trouve chez le Christ trônant du sommet du tympan de Meaux et dans les anges agenouillés de la partie droite de la première voussure. Dans ces cas les deux pans de manteau sont attachés par un fermail en haut de la poitrine, s'évasent autour des bras, laissent apparaître la robe ceinte à la taille et se rejoignent sous le ventre.

Le jubé de Bourges, faisant partie du même courant artistique que les retables de Saint-Denis³¹ présente des points de comparaison avec le portail sud de Meaux également. La figure de Pilate du relief « Pilate et la servante » (fig. 14) du jubé de adopte l'attitude judiciaire tout comme le membre du Sanchédrin devant le quel comparait saint Étienne du tympan de Meaux. Dans les deux cas le pied relevé et la main posée sur le genou créent un mouvement ample du drapée du manteau. La Servante qui fait face à Pilate dans le relief du jubé de Bourges est conçue selon le même schéma que la première statue de l'ébrasement droit du portail meldois. Dans les deux cas le manteau enveloppe la taille du personnage en créant des plis à bec souples et est retenu par le bras droit. Un pli saillant dessine une diagonale jusqu'au pied gauche du personnage, alors que de volumineuses draperies retombent en zigzag devant la jambe droite. De façon générale les sculptures du portail et du jubé partagent l'élégance des mouvements et les draperies qui alternent des plages lisses (sur le buste ou sur un genou saillant) avec des plis volumineux.

Les deux portails du transept : emploi et nouveauté

Au premier abord, il semble étonnant de retrouver deux fois dans le même édifice des portails consacrés à saint Étienne et qui, en outre, se font écho, étant disposés aux deux extrémités du transept. La différence de fonction peut fournir une explication à cet état de fait. Le portail nord était destiné à l'évêque et aux chanoines car le quartier ecclésiastique, fermé d'une enceinte, se trouvait de ce côté³². Le portail sud donnait vers la ville, et il longeait l'ancienne rue des Merciers et était appelé "portail des merciers", dès 1326, dans un devis de Nicolas de Chaumes³³.

Comme nous l'avons indiqué, le premier portail de saint Étienne, datant de 1200 et présentant le saint patron au trumeau, appartenait probablement à la façade sud de l'ancien transept de la cathédrale de Meaux et avait la fonction d'accueillir les fidèles venant de la ville. Au moment de la reconstruction du bras sud du transept et de son nouveau portail, l'ensemble est régi par un plan rigoureux qui unit l'architecture et la sculpture. Le clergé a cherché à doter la cathédrale d'une façade imposante et raffinée ouvrant sur la ville et un remploi des reliefs anciens aurait dénoté dans ce contexte. Le nouveau portail sud de Meaux représente une « copie » si fidèle du portail sud du transept de Notre-Dame de Paris qu'il constitue une référence ostentatoire à la cathédrale parisienne, et sans doute un moyen de revêtir une partie de son prestige.

Dans les années qui suivent la construction du portail sud, les liens avec Paris s'intensifient. En 1284, la Brie champenoise rentre dans le domaine du royaume de France, par le mariage du roi Philippe le Bel et de Jeanne de Navarre, héritière des comtes de Champagne. Jeanne de Navarre était connue pour ses largesses envers la cathédrale de Meaux et l'exécuteur testamentaire de la reine, Simon Festu, devint évêque de Meaux en 1308³⁴.

Le portail nord, composé d'une structure rayonnante et d'un remploi, est postérieur à l'achèvement de la façade sud et se situe autour de 1300. La notion de prestige n'y joue pas un rôle aussi important qu'au sud. Pour un portail qui lui est presque exclusivement destiné, le clergé n'hésite pas à reprendre à son compte, ne serait-ce que de façon partielle, l'ancien portail Saint-Étienne. Le fait que les scènes de la vie du saint se retrouvent toutes dans le nouveau portail sud du transept, ne prive pas l'ancien portail d'importance car aux yeux du clergé, il a sa valeur d'ancienneté et de sainteté. Son remploi pourrait montrer un certain attachement à la tradition de l'église locale, une permanence qui accompagnait la volonté de modernisation et de changement. En tant que diacre, saint Étienne était le précurseur de tous les clercs ; sa représentation au trumeau, tenant le livre de l'Évangile orné d'une image de la Cruci-

31. F. JOUBERT, « Le jubé de Bourges, remarques sur le style », *Bulletin monumental*, t. 137, 1979, p. 341-369.

32. P. KURMANN, *op. cit.*, 1971, p. 87.

33. P. KURMANN, *op. cit.*, 1971, p. 86.

34. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 233.

fixion, trouvait naturellement sa place face au quartier ecclésiastique.

LES PORTAILS OCCIDENTAUX

Le portail central, consacré au Jugement dernier, et le portail sud, dédié à la Vierge, de la façade occidentale appartiennent tous deux à la campagne de construction à laquelle sont dues également les dernières trois travées de la nef. Ces travaux sont assez bien documentés : le devis qui les précéda fut dressé en 1326 par Nicolas de Chaumes, maître des œuvres du roi Charles IV le Bel³⁵. Assuré que la construction de la partie occidentale de la cathédrale n'empiétait pas sur des propriétés privées et ne nécessitait pas d'achat de terrains supplémentaires, Charles IV autorisa ces travaux par une charte de 1327. Cette autorisation fut confirmée en 1335 par son successeur, Philippe VI de Valois, une année après l'élection de Jean de Meulan comme évêque de Meaux. Jean de Meulan, un fidèle partisan du roi, était auparavant trésorier de la Sainte-Chapelle de Paris. Les travaux de construction commencèrent en 1336, par les bas-côtés sud de la troisième travée de la nef et se poursuivirent vers l'ouest³⁶. La Peste Noire qui dévasta la ville en 1348 et les événements de la Jacquerie de 1358 causèrent l'interruption de cette campagne, laissant le portail nord de la façade occidentale inachevé³⁷. Le portail nord dédié à saint Jean-Baptiste ne fut construit qu'autour de 1500, grâce aux libéralités du chanoine Jean de Marcilly (mort en 1506)³⁸. Jean de Marcilly est connu également pour avoir fondé la première chapelle latérale nord de la nef.

Le portail du Jugement dernier

À Meaux, le Jugement dernier occupe le portail central (fig. 15) de la façade occidentale, dans la tradition des cathédrales du XIII^e siècle : la façade occidentale de Paris, le bras sud de la cathédrale de Chartres, la façade occidentale d'Amiens. Le tympan du portail meldois est subdivisé en trois registres où les scènes habituelles de l'iconographie du Jugement dernier sont groupées de façon très originale.

Dans le premier registre du tympan (fig. 16) sont réunies deux séquences qui, d'ordinaire, étaient représentées séparément : la résurrection des morts et la séparation entre les justes et les damnés. Le centre du registre est occupé par une Résurrection où les morts sortant des tombeaux de façon chaotique, les tombeaux et les personnages se superposant ou se recouvrant les uns les autres. Les morts ne sont pas représentés nus mais sont souvent recouverts par des robes et des manteaux, certains portent leurs attributs – un roi, par exemple, est reconnaissable par sa couronne. De part et d'autre de cette scène émergent deux groupes distincts, représentés par un petit nombre d'individus : trois élus protégés par un ange marchent vers saint Pierre alors que quatre damnés se dirigent vers un démon. Les registres s'achève à gauche par une construction à trois étages symbolisant le paradis et à droite par la gueule du Léviathan et le chaudron de l'enfer.

Le registre suivant n'est pas moins novateur en ce qui concerne la distribution des scènes : quatre anges sonnant la trompette y apparaissent alors qu'ils devraient se référer à la résurrection. De plus, la partie centrale de ce registre représente quatre intercesseurs lors du Jugement dernier dont la prière se dirige vers le Christ-Juge, figuré juste au-dessus, au troisième registre. Ces quatre figures ont posé des problèmes d'identification. La littérature du XIX^e siècle avait transmis la légende que les deux personnages principaux agenouillés en prière figuraient le roi Philippe VI et de son épouse, la reine Jeanne de Bourgogne. Il a été prouvé par la suite que ces deux personnages représentent, en accord avec la tradition iconographique dominante, le Vierge et saint Jean l'évangéliste³⁹. Rappelant la fondation d'une messe à Meaux en l'honneur de Philippe VI, son épouse et leur fils Jean (futur Jean II le Bon), P. Kurmann donne une explication à la légende de l'homme rendu par le portail au roi-commanditaire et à la reine⁴⁰. Il identifie les deux saints qui apparaissent derrière la Vierge et saint Jean comme saint Jean-Baptiste et saint Jacques le Majeur. Saint Jean-Baptiste est présent en tant que patron de la reine

35. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 234 et P. KURMANN et B. KURMANN-SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 38.

36. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 234-235.

37. *Ibid.*

38. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 238 et P. KURMANN et B. KURMANN-SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 40.

39. M. GIBERT, *op. cit.*, p. 149 ; A. BOINET, *op. cit.* ; V. FOURRIER, *op. cit.*, p. 12.

40. P. KURMANN, *op. cit.*, 1992, p. 235.

Jeanne et du fils du couple royal, Jean. Saint Jacques le Majeur, un des saints favoris de la monarchie française, apparaît ici en tant que protecteur du roi Philippe VI.

Le Christ-Juge trône au milieu du troisième et dernier registre du tympan entouré par deux anges thuriféraires agenouillés. La séparation formelle du resta des personnages correspond à son rôle singulier, à la fois, juge et sauveur, selon la tradition établie depuis le portail du Jugement dernier de Saint-Denis (1140). La souffrance du Christ pour le rachat de l'humanité est évoquée par le torse dénudé qui montre la plaie au côté et par les mains levées, exposant les stigmates.

La subdivision des registres et la distribution des scènes ne suivent pas un ordre narratif (on n'a pas hésité à briser l'unité de certaines scènes ou à entremêler deux scènes différentes) mais un ordre théologique. Au premier registre se règle le destin eschatologique des hommes. Au deuxième apparaissent les anges et les saints intercesseurs déjà établis dans la sphère céleste. La composition isole le Christ-Juge en son sommet, mettant ainsi l'accent sur son caractère divin et sa domination sur tous les autres personnages.

Le portail de la Vierge

Le portail latéral droit de la façade occidentale est dédié à la Vierge. Dans les portails du XII^e et du XIII^e siècles, il est habituel de séparer les représentations du cycle de l'Incarnation et du cycle du Couronnement de la Vierge. Le cycle de l'Incarnation comprend l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, le Massacre des Innocents, l'Adoration des Mages. Ces scènes, relatives à la naissance et l'enfance du Christ, donnent une place de choix, souvent au tympan, à la Vierge Théotokos - portant l'Enfant et l'offrant à l'adoration. Le cycle du Couronnement - Dormition, Assomption et Couronnement de la Vierge-Église - a une autre portée : il montre le triomphe de la Vierge-Église en tant que reine céleste, partageant le trône du Christ pour l'éternité. De point de vue liturgique, les deux cycles sont liés respectivement à la fête de la Nativité (Noël) et à celle de l'Assomption de la Vierge (le 15 août). Ils sont réunis dans un même portail à la cathédrale d'Amiens, dans les années 1220. Le portail latéral droit de la façade occidentale d'Amiens traite séparément le cycle de l'Incarnation, dans les ébrassements, et le cycle du Triomphe de la Vierge, au tym-

pan. À Meaux, les deux cycles se partagent le tympan et s'y succèdent dans une narration continue. Le tympan comporte trois registres dont le premier montre les scènes de l'Incarnation, le deuxième, la Dormition, et le troisième, le Triomphe de la Vierge.

Cycle de l'Incarnation

Le dais du trumeau monte assez haut et sépare en deux parties le premier registre du tympan (fig. 17). Dans la partie gauche apparaissent l'Annonciation et la Nativité (fig. 18) alors que l'Adoration des mages occupe toute la partie droite et reçoit ainsi un traitement privilégié. La séparation entre les scènes est marquée par un élément de mobilier posé perpendiculairement au fond : le montant du lit de la Vierge de la Nativité et le trône de la Vierge à l'Enfant. La scène de l'Annonciation montre l'ange Gabriel agenouillé devant la Vierge, assise derrière un pupitre et portant sa main droite sur sa poitrine en signe d'acceptation de la nouvelle annoncée. À la différence des représentations précédentes de cette scène dans les portails médiévaux, une troisième présence est marquée par le visage qui se laisse deviner dans le nuage de l'angle supérieur gauche du registre. Tout procède de cette évocation de Dieu le père : une dynamique est suggérée par ses cheveux portés par le vent, il semble descendre vers les deux personnages et diriger son regard vers les yeux de la Vierge. Celle-ci n'incline pas la tête en signe d'humilité mais la lève et rencontre le regard de Dieu. La colombe, symbolisant le Saint Esprit, située exactement à mi-distance entre les deux visages, matérialise ainsi le lien invisible qui les unit. Contrairement à toutes les représentations sculptées précédentes, l'archange Gabriel n'est pas représenté en train de s'adresser à la Vierge mais en adoration, levant le regard vers Dieu.

La Nativité (fig. 18) adopte la composition traditionnelle selon laquelle la Vierge est allongée, alors que Joseph assis au pied du lit lui fait face. L'enfant, emmailloté est couché sur un support disposé entre ces deux personnages et il est réchauffé par le souffle du bœuf et de l'âne. La nouveauté tient dans l'attitude de la Vierge : elle s'appuie sur le lit de sa main droite pour se relever et pose sa main gauche sur l'enfant qui tourne sa tête pour regarder vers sa mère. Comme dans la scène précédente, la Nativité est rendue vivante et dynamique par la représentation de mouvements instantanés et par l'échange de regards. P. Kurmann et B. Kurmann-Schwarz ont démontré que la position de l'archange

Gabriel, agenouillé devant la Vierge qui s'appuie sur un pupitre, est une formule mise au point dans la peinture italienne du *xiv^e* siècle et introduite en France grâce à l'enluminure de Jean Pucelle. Pour ces auteurs, ceci constitue une preuve que le portail de la Vierge a été exécuté par des artistes appartenant au cercle de Jean Pucelle, invités à Meaux par l'évêque Jean de Melun, auparavant actif à Paris⁴¹.

À la différence de la représentation traditionnelle de l'Adoration des mages où la Vierge trônante de face constitue le pivot de la composition, elle prend place ici à l'extrémité gauche de la scène et se tourne de côté pour accueillir ses visiteurs. Au lieu d'adopter une attitude hiératique, elle retient l'Enfant qui semble sur le point de sauter de ses genoux pour se pencher sur le plus vieux des rois, agenouillé devant lui. Joseph, sous les traits d'un homme âgé et barbu, se tient au second plan derrière le roi agenouillé et derrière le Christ en penchant sa tête de façon bienveillante. La Vierge, le roi et Joseph se font face et créent un groupe autonome, centré sur le Christ et isolé du reste de la narration. Ils semblent ignorer les autres deux rois, engagés dans une discussion : le plus âgé indique de sa main gauche l'étoile alors que le plus jeune se rapproche de lui d'un pas rapide. À l'extrémité droite du registre est représentée une scène anecdotique qui trouve son précédent dans le portail latéral droit de Notre-Dame de Paris (éléments faisant partie des ajouts faits vers 1230) : un tout jeune homme, ou probablement un enfant (car sa taille est inférieure aux autres) retient de force les chevaux des rois mages en tirant de sa main gauche la bride d'un des chevaux et en agitant un fouet dans sa main droite.

La scène de l'Adoration des Mages, rendue avec précision et témoignant d'un goût pour la narration détaillée, clôt le cycle de l'Incarnation dans le portail latéral droit de la façade de Meaux. Elle montre l'hommage des rois étrangers, leur reconnaissance du Messie et symbolise ainsi l'évangélisation des gentils. Le thème connaît un grand succès dans l'art monumental à l'Occident car il annonce la naissance de l'Église.

Cycle du Triomphe de la Vierge

Le deuxième registre du tympan est entièrement occupé par la scène de la Dormition de la

Vierge. La Vierge est représentée au centre de composition, les yeux fermés, couchée sur un lit couvert d'un tissu abondant. Autour du lit apparaissent les apôtres, réunis miraculeusement lors de la mort de la Vierge. Les figures des apôtres étant fortement érodées, il est impossible de les identifier avec précision. Seul saint Jean est singularisé par sa position assise et par le geste de sa main droite levée vers son visage en signe de douleur. Au-dessus du lit de la Vierge, le buste du Christ émerge d'un nuage et porte dans les mains un corpuscule figurant l'âme de la Vierge. Il est entouré de deux anges brandissant des encensoirs, ce qui situe cette scène dans les sphères célestes. L'ensemble du registre est agencé de façon strictement symétrique et tous les mouvements convergent vers le centre : les six apôtres avancent de chaque côté du lit ; les deux anges se font face et regardent vers le Christ venu pour emporter l'âme de sa mère au ciel. La figure du Christ, dessinant une verticale en opposition avec les horizontales du lit et du corps de la Vierge et se dégageant sur un vaste fond lisse, apparaît comme le pivot de la composition.

Le Triomphe de la Vierge prend place au dernier registre du tympan. La mère du Christ partage son trône pour l'éternité. Les deux personnages sont entourés de deux anges agenouillés brandissant des encensoirs. La Vierge en prière joint les mains et regarde vers son fils. Le Christ tient le globe dans sa main gauche mais il est difficile de restituer avec précision le geste du bras droit, brisé. Il existe plusieurs façons de représenter le Triomphe de la Vierge : déjà couronnée ou en train d'être couronnée, par un ange, ou par le Christ lui-même. À Meaux nous pouvons donc envisager deux possibilités pour le geste du Christ : soit il tend la couronne, soit il bénit la Vierge. Il semble que la Vierge du tympan mellois porte déjà une couronne et en ce cas, le Christ devrait faire le geste de la bénédiction.

Dans la première voussure se succèdent des anges agenouillés, à l'instar des deux anges qui accompagnent la Vierge et le Christ. Le chœur des anges autour de la vision triomphante prenant place au tympan est ainsi amplifié. Dans le deuxième cordon de voussures trônent des saintes. On reconnaît notamment sainte Agathe (avec l'instrument de son supplice), sainte Véronique portant le suaire du Christ, Marie-Madeleine dont les cheveux re-

41. P. KURMANN et B. KURMANN-SCHWARZ, *op. cit.*, p. 48-49.

couvrent totalement le corps. La Vierge célébrée au tympan apparaît ainsi comme modèle pour toutes les saintes par son obéissance à Dieu. Le troisième cordon de voussures est occupé par des prophètes portant des phylactères. De manière traditionnelle, les prophètes, qui ont annoncé l'arrivée du Messie, accompagnent les représentations du Triomphe de la Vierge-Église.

Signification du cycle du Triomphe de la Vierge

Dans le portail meldois, la Dormition adopte le modèle byzantin de la Koïmesis, qui se caractérise par la représentation de la mort de la Vierge en présence des apôtres et du Christ apparaissant pour emporter son âme aux cieux. Introduite dans l'art monumental français, à Senlis (troisième quart du XII^e siècle), cette scène y est légèrement modifiée : le Christ est absent et l'âme de la Vierge est élevée par des anges. À Senlis le linteau est bipartite et la scène de la Dormition est suivie de l'Assomption sous la forme d'un réveil de la Vierge par les anges ; au tympan prend place le Triomphe de la Vierge-Église, célébrée comme reine céleste partageant le trône du Christ pour l'éternité. Le modèle de Senlis – séparation du linteau en deux scènes, Dormition et Assomption, surmontées du Triomphe de la Vierge au tympan – est repris à Laon (vers 1190) et au portail central du bras nord du transept de Chartres (début du XIII^e siècle). Le tympan du portail latéral gauche de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, séparé en trois registres opère une synthèse de la Dormition et de l'Assomption, ressemblées en une seule scène : la présence des apôtres évoque la Dormition mais le moment décrit est bien celui du réveil par les anges, marqué par la Vierge qui se lève, les yeux ouverts. Deux anges l'aident alors que le Christ se tient devant elle et l'appelle à la vie. Le tympan est occupé par le Couronnement de la Vierge-Église : assise à côté du Christ, elle est couronnée par un ange descendant du ciel. Le portail de la cathédrale de Meaux est probablement influencé par le portail parisien en ce qui concerne la composition du registre dédié à la Dormition. La bipartition du registre précédant le Triomphe de la Vierge typique des portails du XII^e siècle est abandonnée au profit d'une seule scène : la Vierge est allongée au centre, le Christ s'élevant au dessus d'elle, entouré par les apôtres. Visuellement le tympan parisien et le tympan meldois sont très proches mais l'originalité de la synthèse parisienne entre Dormition et Assomption n'est pas reprise à Meaux. Ce registre témoigne d'un certain archaïsme

de l'iconographie mariale à Meaux : l'Assomption, affirmée dans les ensembles sculptés depuis le XII^e siècle, est absente ici alors que la Dormition est représentée conformément aux sources byzantines.

Le Triomphe de la Vierge, couronnée et bénie par le Christ, est typique des exemples du XII^e siècle – Senlis, Mantes et Laon – et du tout début du XIII^e siècle – comme le portail central du bras nord du transept de Chartres. Le portail latéral gauche de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris innove en représentant l'instant du couronnement de la Vierge par un ange descendant du ciel. Cette nouveauté iconographique marque les œuvres sculptées du XIII^e siècle. Le schéma est repris sur la porte rouge du flanc nord de la nef de Notre-Dame de Paris, datant de 1260 environ : la Vierge, bénie par le Christ, joint ses mains en prière en recevant sa couronne portée par un ange. Au XIII^e siècle, le Triomphe de la Vierge peut prendre aussi la forme d'un couronnement par le Christ : au portail de Saint-Thiébauld-en-Auxois (vers 1240) et au portail latéral gauche de la façade de la cathédrale de Poitiers (milieu du XIII^e siècle), c'est le Christ qui pose la couronne sur la tête de la Vierge. Cette iconographie devient alors dominante. Elle a notamment influencé les portails mariaux de la péninsule ibérique de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Au début du XIV^e siècle, il est donc assez étonnant de retrouver au portail de Meaux la forme ancienne du Triomphe de la Vierge et non le moment de son couronnement. À Meaux la glorification de la Vierge est représentée de façon synthétique par les seules scènes de la Dormition et du Triomphe de la Vierge. On ne montre pas une séquence d'événements, comme l'Assomption ou le couronnement, mais une vision intemporelle du règne de la Vierge-Église et du Christ. Au sommet du tympan figure à la fois l'aboutissement de la vie de la Vierge et la vision de l'union du Christ et de l'Église à la fin des temps (Ap, 21). La reine céleste, avec laquelle le Christ partage son royaume, est à la fois la Vierge et l'Église triomphante. Le portail invite les fidèles à s'associer au destin glorieux de l'Église à la fin des temps et à espérer l'union avec le Christ.

Aspects stylistiques des portails central et sud de la façade occidentale

Les portails central et sud de la façade occidentale, réalisés entre 1336 et 1348/58, n'ont pas de liens artistiques directs avec le portail Saint-

Étienne du bras sud du transept datant des années 1270. Pour les portails occidentaux, les chanoines et l'évêque de Meaux font appel à des ateliers parisiens, comme leurs prédécesseurs pour l'exécution du portail sud du transept, un demi-siècle plus tôt. Des artistes faisant partie d'un courant précieux de la sculpture parisienne ont œuvré au portail du Jugement dernier et au portail de la Vierge. Les reliefs des deux tympan et les voussures qui restent lisibles partagent plusieurs traits caractéristiques avec les apôtres de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins à Paris (1317-1324)⁴².

La figure de saint Pierre accueillant les justes au Paradis (fig. 19) est assez comparable à celle d'un des apôtres de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins (fig. 20). On retrouve les proportions allongées, le buste aplati et les effets graphiques des plis à bords concentriques et peu profonds devant l'abdomen. Ces plis forment un grand « V » qui englobe toute la largeur des hanches et s'estompe au niveau des genoux. Les grandes masses d'étoffe ramassées sous un des bras et formant des plis en volute, caractéristiques des statues des apôtres, se généralisent dans les portails de Meaux. Les manteaux de saint Pierre, du Christ trônant et des anges des voussures du portail central ainsi que ceux de l'archange Gabriel, des rois mages et des apôtres du portail latéral sud comportent tous ce type de plis en volute.

Les visages de femmes et d'anges – la Vierge agenouillée en intercession et les anges à la trompette au portail central (fig. 21); sainte Agathe, voussure du portail sud de la façade occidentale (fig. 22) – sont ronds, prolongés par des cous larges, et sont entourés de chevelures en larges courbes décoratives. À Meaux, ces courbes se retrouvent également dans les têtes masculines (par exemple, le Christ de la Dormition de la Vierge (fig. 23) et le personnage de la voussure OSV-IIIId3⁴³ (fig. 24)) et sont très proches des coiffures ondulantes des apôtres de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins⁴⁴ (fig. 25). Ces personnages partagent en outre l'agencement

des barbes séparées en deux parties et formant des boucles symétriques au niveau du menton. On remarque à Meaux et dans l'ensemble parisien la même façon précieuse de dessiner des yeux petits, aux paupières inférieures soulignées (le Christ de la Dormition, à Meaux et saint Jacques, à Paris)⁴⁵. Il est très probable que l'un des sculpteurs actifs à l'hôpital Saint-Jacques – Guillaume de Nourriche ou Robert de Lannoy (mort en 1356)⁴⁶ – ou un artiste de leur proche entourage ait exercé ensuite à Meaux et y ait laissé une œuvre d'une remarquable qualité et unité stylistique.

Le portail Saint-Jean-Baptiste

Le portail nord de la façade occidentale (fig. 26) fut réalisé à l'extrême fin du XVe et au tout début du xvi^e siècle, aux frais du chanoine Jean de Marcilly, mort en 1506⁴⁷. Il est consacré à saint Jean-Baptiste, non seulement en écho à la dévotion personnelle du commanditaire pour son saint patron⁴⁸ mais aussi en raison d'une vénération plus large de saint Jean-Baptiste, protecteur de la couronne du royaume de France et de l'archidiocèse de Sens. Les liens étroits entre les représentations du cycle de saint Étienne au portail nord de Meaux et au portail central de la cathédrale de Sens ont été remarqués depuis longtemps. En revanche, le parallèle iconographique entre le portail nord de la façade occidentale de Sens, construit à partir de 1184 et dédié à saint Jean-Baptiste⁴⁹, et celui dédié au même personnage et occupant le même emplacement dans la façade occidentale de Meaux, n'a jamais été évoqué, nous semble-t-il. Malgré leur grand écart chronologique, ces œuvres relèvent certainement toutes deux du culte de saint Jean-Baptiste dans le diocèse de Sens. En outre, à Meaux comme à Sens et à Paris, les patrons des anciennes églises faisant partie du complexe cathédral sont commémorés dans les portails de la cathédrale gothique qui leur a succédé. À Notre-Dame de Paris, les portails comportent des représentations de saint Étienne et de Notre-Dame, patrons

42. P. KURMANN et B. KURMANN-SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 53.

43. OSV-IIIId3 se rapporte au portail Occidental Sud, Voussures, cordon III, moitié droite, 3^eme rang.

44. P. KURMANN et B. KURMANN-SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 53.

45. *Ibid.* p. 53.

46. *Ibid.* p. 54.

47. Dom TOUSSAINT DU PLESSIS, *Histoire de l'église de Meaux*, Paris, 1731, t. I, p. 302 et 308; V. FOURRIER, *op. cit.*, p. 14.

48. V. FOURRIER, *op. cit.*, p. 14.

49. A. MARTIN, « Nouvelles observations sur le portail Saint-Jean de la cathédrale Saint-Étienne de Sens », *Bulletin monumental*, t. 163, 2005, p. 315-327.

des églises qui s'élevaient antérieurement sur son emplacement. Le complexe cathédral meldois comportait probablement une église Saint-Étienne et un baptistère dédié à Saint-Jean Baptiste.

Le tympan (fig. 27) est consacré à la vie de saint Jean-Baptiste dont les trois cycles traditionnels sont représentés : la naissance, le ministère et le martyre. Leur lecture commence à gauche du registre médian avec une scène qui réunit la naissance du saint (Lc 1,57) et l'imposition du nom (Lc 1,59-66). Élisabeth est allongée ; trois femmes l'assistent dont l'une tient une cruche et une autre se prépare à donner le bain à l'enfant. À côté de la tête du lit d'Élisabeth est assis Zacharie traçant des signes sur une tablette. Ce geste fait référence au jour de la circoncision où Zacharie – rendu antérieurement muet – donne le nom « Jean » à l'enfant en l'écrivant (Lc 1,63). Se conformant ainsi à l'ordre donné par l'archange Gabriel avant la conception de l'enfant, il témoigne de sa foi et est aussitôt délivré : « À l'instant sa bouche et sa langue furent libérées... » (Lc 1,64).

Le ministère est évoqué par une seule scène, placée dans la moitié droite du registre médian. Il s'agit de la prédication de Jean-Baptiste (Lc 3,15-18 ; Mt 3,3-12 ; Jn 1,19-34), représenté en discussion avec trois hommes dont deux portent des chapeaux juifs. Quatre autres auditeurs se joignent à eux : deux hommes à dextre et deux femmes à sénestre. Ces personnages font probablement allusion aux diverses catégories mentionnées dans deux textes différents : selon Mt 3,7, des Pharisiens et des Sadducéens viennent écouter Jean-Baptiste tandis que Lc 3,10-14 mentionne des foules, des collecteurs d'impôts et des militaires.

L'accent est mis sur le cycle du martyre qui occupe la totalité du registre inférieur, aussi le plus visible. La décollation de Jean-Baptiste (Mc 6,27-28 ; Mt 14,10 ; Lc 3,20) est suivie du festin d'Hérode (Mc 6,28 et Mt 14,11). Les scènes sont traitées en détail et parfois subdivisées en deux épisodes. Ainsi la moitié gauche de ce registre montre d'abord Jean-Baptiste en train de sortir de la porte d'une tour ; il s'agenouille et joint les mains devant un personnage richement vêtu, probablement Hérode. Suit l'épisode de la décollation, où un bourreau exécute le prophète en présence de Salomé. De l'autre côté du dais médian se déploie le festin, comportant également une subdivision séquentielle. Tout d'abord apparaît Salomé portant la tête sur un plateau. Le trophée sanglant est représenté une deuxième fois parmi les plats posés sur la table autour de laquelle sont as-

sis les convives – Hérodiade, Hérode et un autre personnage masculin. Ce traitement de la scène – avec un personnage secondaire attablé aux côtés du couple royal – s'inspire du texte de l'évangile de Marc selon lequel Hérode ne pouvait pas refuser la demande de Salomé « à cause de son serment et des convives » (Mc 6,26). Le même texte fournit la description séquentielle du martyre que nous retrouvons dans le relief : « Le garde alla le décapiter en prison, il apporta la tête sur le plat, il la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère » (Mc 6,27-28).

Les cycles de la vie et du martyre de Jean-Baptiste sont surmontés par la représentation de l'agneau mystique dans le dernier registre du tympan. Le disque de l'agneau mystique est porté par deux anges agenouillés et protégé par un dais sculpté dans la clef de la première voussure. Il joue ainsi le rôle d'image théophanique, souvent exposée au sommet du tympan, telle le Christ-Juge, au portail central, ou le couronnement de la Vierge, au portail latéral droit. Cette représentation au sommet du portail dédié à saint Jean-Baptiste rappelle sa proclamation à la vue du Christ : « Voici l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde » (Jn 1,29).

Les trois cordons de voussures (figs. 28 et 29) sont occupés par dix anges dont six au moins sont clairement identifiables comme musiciens, des saintes et des prophètes. Les anges sont fortement individualisés par les instruments qu'ils jouent. Les gestes de chaque musicien sont rendus avec minutie. Le premier ange à gauche joue d'un instrument à archet (vielle ?) appuyé sur son buste. Il est suivi d'un ange qui joue d'un orgue portatif, puis d'un autre jouant du psaltérion. Le premier ange de droite (une femme, selon toute apparence) pince les cordes d'un petit luth. Elle est surmontée d'un ange jouant de la harpe et d'un autre frappant un tambour.

Les saintes du deuxième cordon de voussures portent également des attributs permettant de les reconnaître. La deuxième figure de gauche (fig. 30) représente sainte Marie l'Égyptienne, dénudée et couverte de ses longs cheveux selon l'iconographie traditionnelle. Elle porte trois pains superposés, représentation littérale de sa nourriture miraculeuse durant quarante-sept ans au désert. Les autres saintes représentées sont pour la plupart élégamment vêtues, selon la mode du xv^e siècle, de robes ceintes à la taille et décorées d'ourlets brodés.

Parmi elles, sainte Catherine (ONV-IIg4⁵⁰, fig. 31), couronnée et reconnaissable par la roue posée à son côté, est vêtue d'une robe princière. La plupart portent des livres ouverts, symbolisant la méditation de la parole divine. Du côté droit, M. Gibert identifie sainte Anne apprenant à lire à la Vierge, sainte Marthe, par son sceau et la Tarasque tenue en laisse, sainte Barbe « tenant une palme et assise près d'une tour », et enfin sainte Marguerite, « mains jointes et sortant du dragon qui l'avait engloutie »⁵¹.

Dans le troisième cordon de voussures sont représentés quatorze personnages. Au rang inférieur, à gauche et à droite, deux prophètes déploient des phylactères. Leurs inscriptions ont disparu mais nous pouvons supposer qu'elles avaient trait aux prophéties concernant saint Jean-Baptiste. Ce dernier se définit comme précurseur du Christ en faisant référence à la prophétie d'Isaïe 40,3 : « Je suis la voix de celui qui crie dans le désert : Aplissez le chemin du Seigneur comme l'a dit le prophète Isaïe » (Jn 1,23). Il est donc probable qu'une représentation d'Isaïe trouve place dans la voussure extérieure du portail. Les douze autres personnages sont des apôtres, également identifiés par M. Gibert : « à droite, saint Barthélémy, tenant le couteau avec lequel il fut écorché. Saint Paul, portant un livre et l'épée, instrument de son supplice. Saint André, avec la croix latine sur laquelle il fut immolé ; à gauche, saint Pierre porte les clefs ; saint Jacques le Mineur porte le bâton de foulon, avec lequel il fut assommé au pied du temple de Jérusalem. »⁵²

L'ensemble du portail Saint-Jean-Baptiste présente les traits caractéristiques de la production artistique parisienne des années 1500. L'organisation spatiale des scènes, la représentation des personnages, les costumes et même le choix des saints dans les voussures rattachent la sculpture de ce portail à des œuvres produites dans la capitale à la fin du xv^e siècle et au début du suivant.

Le tympan présente plusieurs points de comparaison avec le relief de la Dormition de la Vierge de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie à Paris (daté de 1510 et conservé au Musée du Louvre⁵³). Dans les deux cas, des éléments d'architecture et de mo-

bilier sont utilisés pour donner un cadre à la scène et créer une illusion de profondeur. Ainsi un édifice représenté en biais borde la scène de la Dormition de l'église Saint-Jacques tout comme la tour, posée aussi en biais, sépare en deux le premier registre du tympan du portail meldois. Le bâtiment de la prison de Jean-Baptiste possède une riche façade garnie de tourelles et posée en biais par rapport au fond de la scène. Le lit de la naissance de Jean-Baptiste est nettement en saillie et sa paroi du chevet est perpendiculaire au fond, tout comme celle du lit de la Dormition de la Vierge de l'église Saint-Jacques. De plus, le fond n'est pas lisse mais animé d'un paysage finement gravé dans le cas du relief parisien et ponctué de fenêtres dans le cas des scènes du tympan meldois. On distingue plusieurs plans : au premier plan du relief parisien apparaissent trois personnages, le lit de la Vierge constitue un deuxième plan, derrière lequel apparaissent des personnages et enfin le paysage du fond. Dans la scène du festin d'Hérode du portail meldois, deux chiens assis sont placés en avant du plan principal constitué par la table, alors que les convives se situent dans un troisième plan ; sur un quatrième apparaissent les fenêtres du palais, le faucon devant le mur et le dressoir exposant une vaisselle précieuse. Les personnages eux-mêmes se prêtent à ce jeu spatial : la femme et l'homme qui assistent assis à la prédication de Jean-Baptiste⁵⁴ sont représentés en biais par rapport au fond à l'instar de la femme appuyée sur un pupitre aux pieds du lit de la Vierge du relief parisien. Les pieds des convives du festin apparaissent derrière la table, tout comme les pieds des apôtres derrière le lit de la Vierge.

Les costumes typiques des environs de 1500 se retrouvent dans le relief parisien et dans le portail meldois. Les dames portent des robes ceintes étroitement à la taille, des manteaux amples sur les épaules, des robes au décolleté à la mode et des coiffures variées composées de nattes tressées et relevées, parfois garnies d'un voile léger, emporté par le vent (par exemple, Salomé et la première sainte de la partie gauche du deuxième cordon de voussures). Les visages des femmes des voussures et du tympan ont des fronts très hauts et bombés, particuliè-

50. ONV-IIg4 se rapporte au portail Occidental Nord, Voussures, cordon II, moitié gauche, 4^e rang.

51. M. GIBERT, *op. cit.*, p. 155-156.

52. *Ibid.*

53. *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 2010, p. 122-123, cat. n° 42.

54. Cette disposition évoque un statut social élevé et peut-être, une fonction de commanditaires.

rement appréciés à l'époque. Le festin d'Hérode est décrit à l'instar d'une fête de la noblesse, jusqu'aux détails comme les deux chiens au pied de la table, le faucon, le dressoir au mur. Deux des femmes qui assistent à la Dormition de la Vierge dans le relief parisien ainsi que la plupart des saintes de la deuxième voussure du portail meldois tiennent des livres ouverts posés de la même façon sur leurs genoux. Ceci peut faire référence à la dévotion privée pratiquée à la fin du Moyen Âge, où la méditation solitaire sur les textes sacrés était très importante.

Le choix des saintes du deuxième cordon des voussures du portail reflète le culte de certaines saintes particulièrement vénérées à Paris à la fin du Moyen Âge. Par exemple, sainte Marie l'Égyptienne, relativement méconnue auparavant, reçoit une dévotion particulière au xv^e siècle : elle est représentée bien en vue dans la partie gauche de la voussure du portail meldois ainsi que sur la façade de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris (vers 1490). On retrouve exactement les mêmes attributs – nudité, cheveux longs, trois pains superposés – pour la sainte ermite du portail meldois et pour la grande statue en ronde-bosse (1,30 m) provenant de l'ébrasement nord de l'arcature centrale du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois⁵⁵.

CONCLUSION

Les cinq portails de la cathédrale de Meaux constituent un ensemble très complet qui rassemble les thèmes majeurs de l'exégèse médiévale : le Jugement dernier, le triomphe de la Vierge-Église, l'annonce du salut par le Christ faite par Jean-Baptiste et le martyr du premier diacre, saint Étienne. Il ne s'agit pas d'un programme exécuté méthodiquement selon un plan préconçu mais d'ajouts successifs harmonieusement intégrés au bâtiment.

Le double hommage à saint Étienne, patron de la cathédrale, ne représente pas une répétition ni une simple emphase hagiographique. Les deux portails correspondent à deux moments historiques entre lesquels le clergé meldois avait changé de référence principale. Les éléments réemployés au portail nord du transept et datant de 1200 témoignent de l'attachement au modèle de la cathédrale métropolitaine de Sens et plus largement au « style 1200 » promu également dans la cathédrale de Laon. Dans les années 1270, les chanoines et de l'évêque de Meaux se tournent vers Paris et désirent réaliser une copie fidèle du portail sud du transept de Notre-Dame, au style rayonnant. Le portail meldois, ample et moderne, constitue pendant plusieurs décennies la véritable façade de la cathédrale et accueille les fidèles venant du centre de la ville. L'ancien portail n'est toutefois pas détruit et son message iconographique reste cher au clergé qui l'adopte pour son entrée dans la cathédrale par le bras nord du transept.

L'iconographie du portail central et celle du portail sud de la façade occidentale témoignent de l'appartenance de la Brie au royaume de France ainsi que des largesses du roi Philippe VI et de son épouse, Jeanne de Bourgogne à l'égard de la cathédrale de Meaux. Le portail central incorpore saint Jean-Baptiste et saint Jacques-le-Majeur, vénérés par le couple royal, à la scène du Jugement dernier. Du point de vue artistique, il témoigne de l'intervention de sculpteurs parisiens ayant adopté une manière italianisante qui venait d'être introduite par les artistes de l'entourage royal. Un siècle et demi plus tard, le portail Saint-Jean-Baptiste montre encore une fois que les commanditaires meldois suivaient de près les nouveautés artistiques parisiennes. De toute évidence, le chantier de la cathédrale de Meaux a pleinement bénéficié de sa proximité avec la ville la plus peuplée d'Europe, cette véritable métropole artistique que représente Paris autour de 1500.

55. *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 2010, p. 122, cat. n° 41 et A. Bos, *Les églises flamboyantes de Paris : xv^e –xvi^e siècles*, Paris, 2003, p. 176-177.



1

FIG. 1. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail nord du transept.



2

FIG. 2. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail nord du transept, linteau. En haut : partie gauche ; en bas : partie droite.



3



4



5



6

FIG. 3. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail nord du transept, trumeau, détail.

FIG. 4. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail nord du transept, partie droite du trumeau.

FIG. 5. Laon, cathédrale Notre-Dame, portail nord de la façade occidentale, Nabuchodonosor endormi.

FIG. 6. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail sud du transept.



7

FIG. 7. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail sud du transept, tympan.

FIG. 8. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail sud du transept, .



8



9



FIG. 9. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail sud du transept, .

FIG. 10. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail sud du transept, .

FIG. 11. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, portail sud du transept, .



10



11





12



13



14

FIG. 12. Notre-Dame de Paris, portail sud du transept.

FIG. 13. Retable Saint-Péregin.

FIG. 14. Bourges, jubé, relief « Pilate et la servante ».



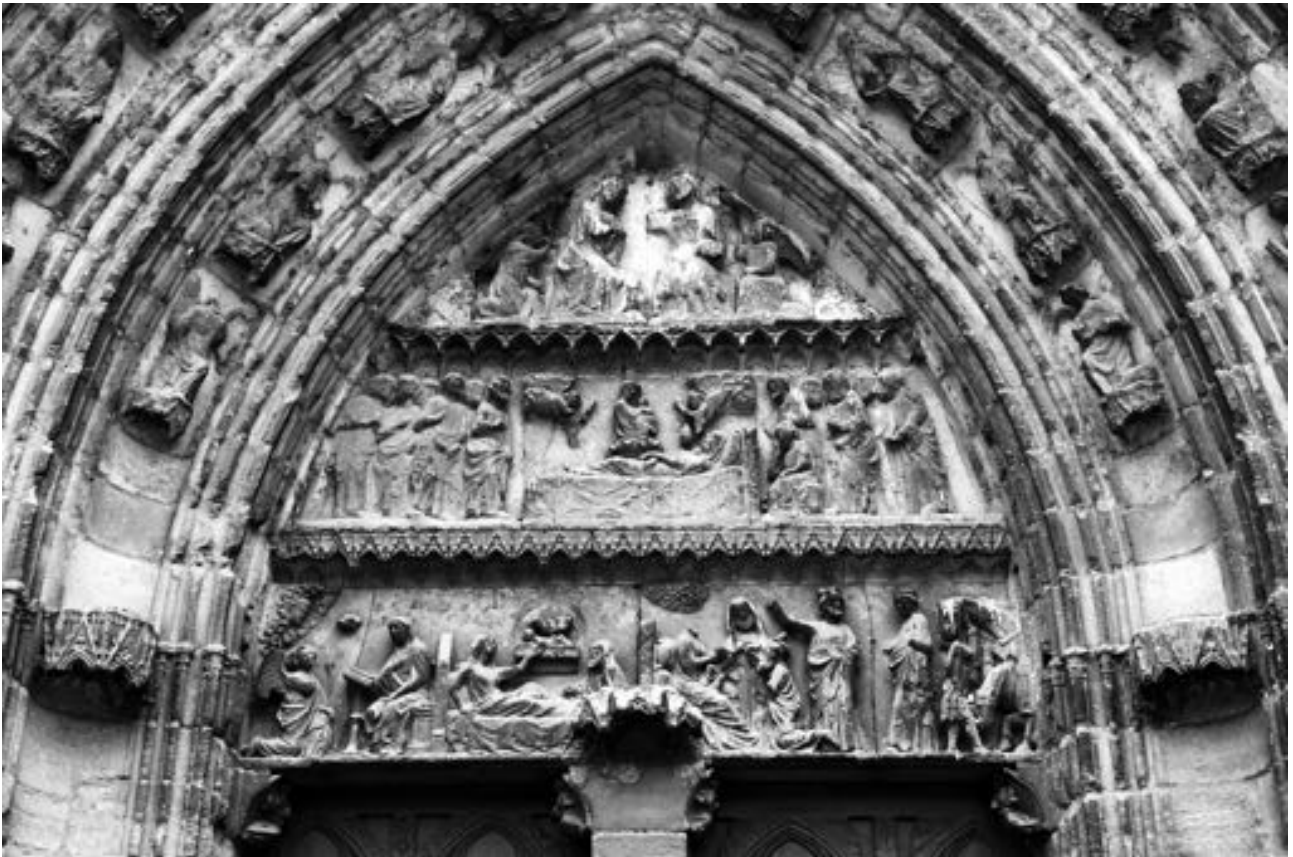
15

FIG. 15. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail central.

FIG. 16. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail central, tympan.



16



17

FIG. 17. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail sud.

FIG. 18. *Idem*, partie gauche du linteau, Annonciation et Nativité.

FIG. 19. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail central, partie gauche du linteau, saint Pierre.

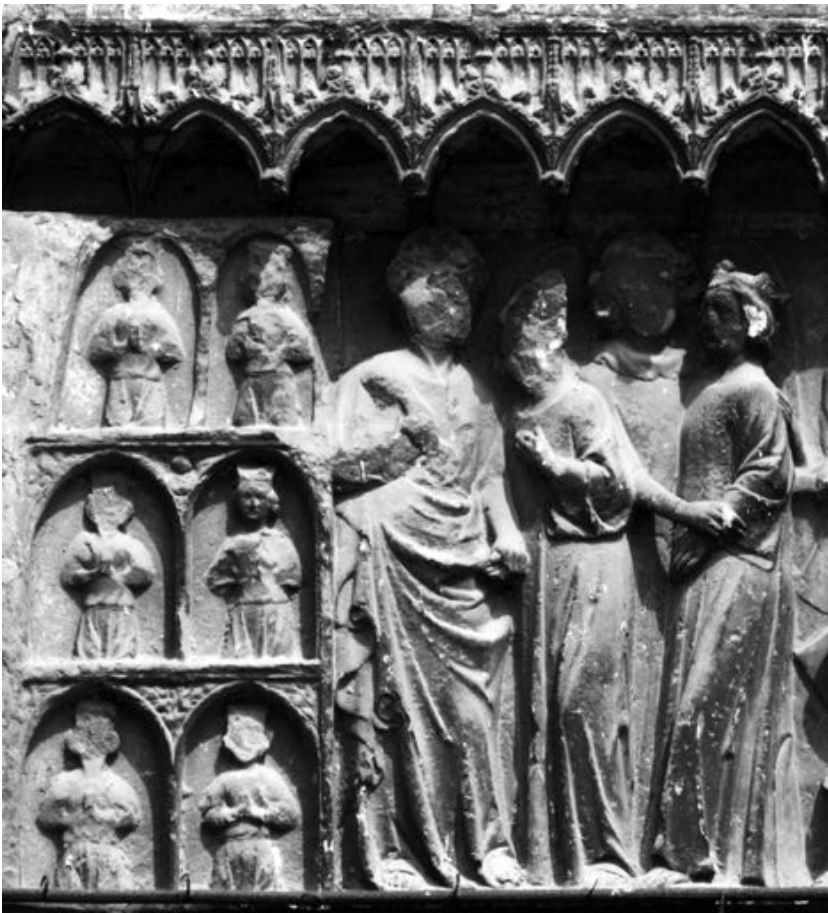
FIG. 20. Paris, hôpital Saint-Jaques-aux-Pèlerins, apôtre (musée national du Moyen Âge).

FIG. 21. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail central, tympan, détails. Haut : saint Jean-Baptiste et la Vierge. Bas : anges à la trompette.

FIG. 22. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail sud, sainte Agathe.



18



19



20



21



22



23



24



25

FIG. 23. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail sud, tympan, Dormition de la Vierge.

FIG. 24. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail sud, voussure OSV-IIIId3.

FIG. 25. Paris, hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins, apôtre (musée national du Moyen Âge).

FIG. 26. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail nord, dit Saint Jean-Baptiste.

FIG. 27. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail nord, tympan.

FIG. 28. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail nord, voussures de gauche.

FIG. 29. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail nord, voussures droite.



26



27



28



29



30



31

FIG. 30. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail nord, sainte Marie l'Égyptienne.

FIG. 31. Meaux, cathédrale Saint-Étienne, façade occidentale, portail nord, sainte Catherine.