

69388

LE CLOITRE
DE
SAINT-SEVER DE RUSTAN

ÉTUDE SUR L'HABILLEMENT ET L'ARMEMENT EN BIGORRE
AU QUINZIÈME SIÈCLE

PAR
XAVIER DE CARDAILLAC

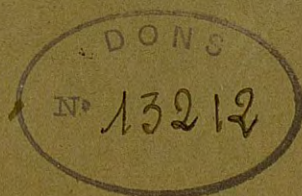
AVOCAT A TARBES

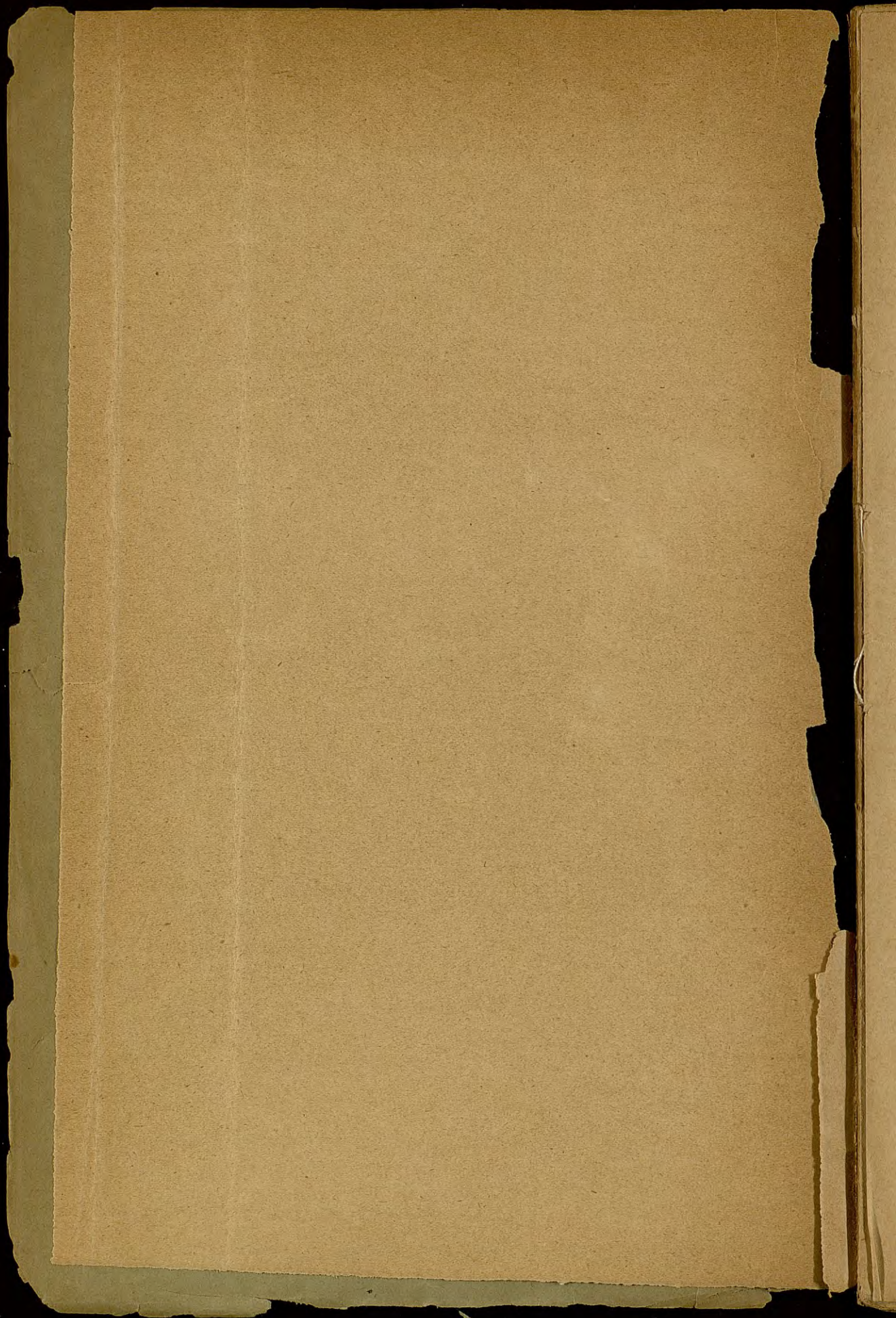


Mémoire lu au Congrès de Bordeaux tenu par l'Association pyrénéenne en mai 1891.

TOULOUSE
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT,
45, RUE DES TOURNEURS, 45

1891



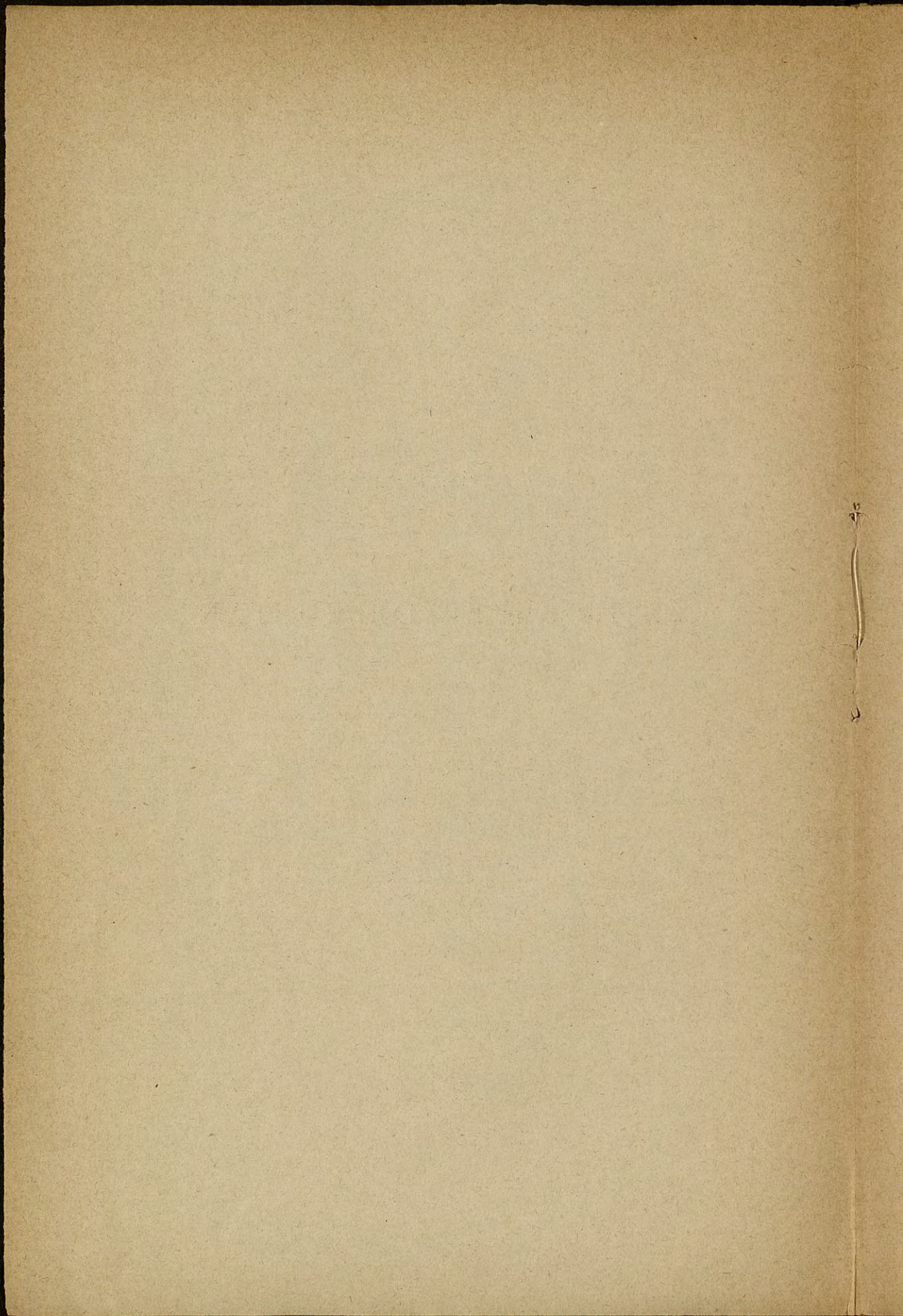


A mon très ami Brebail
Hommage sympathique
Xan. de Cardaillas

LE CLOITRE

DE

SAINT-SEVER DE RUSTAN



LE CLOITRE
DE
SAINT-SEVER DE RUSTAN

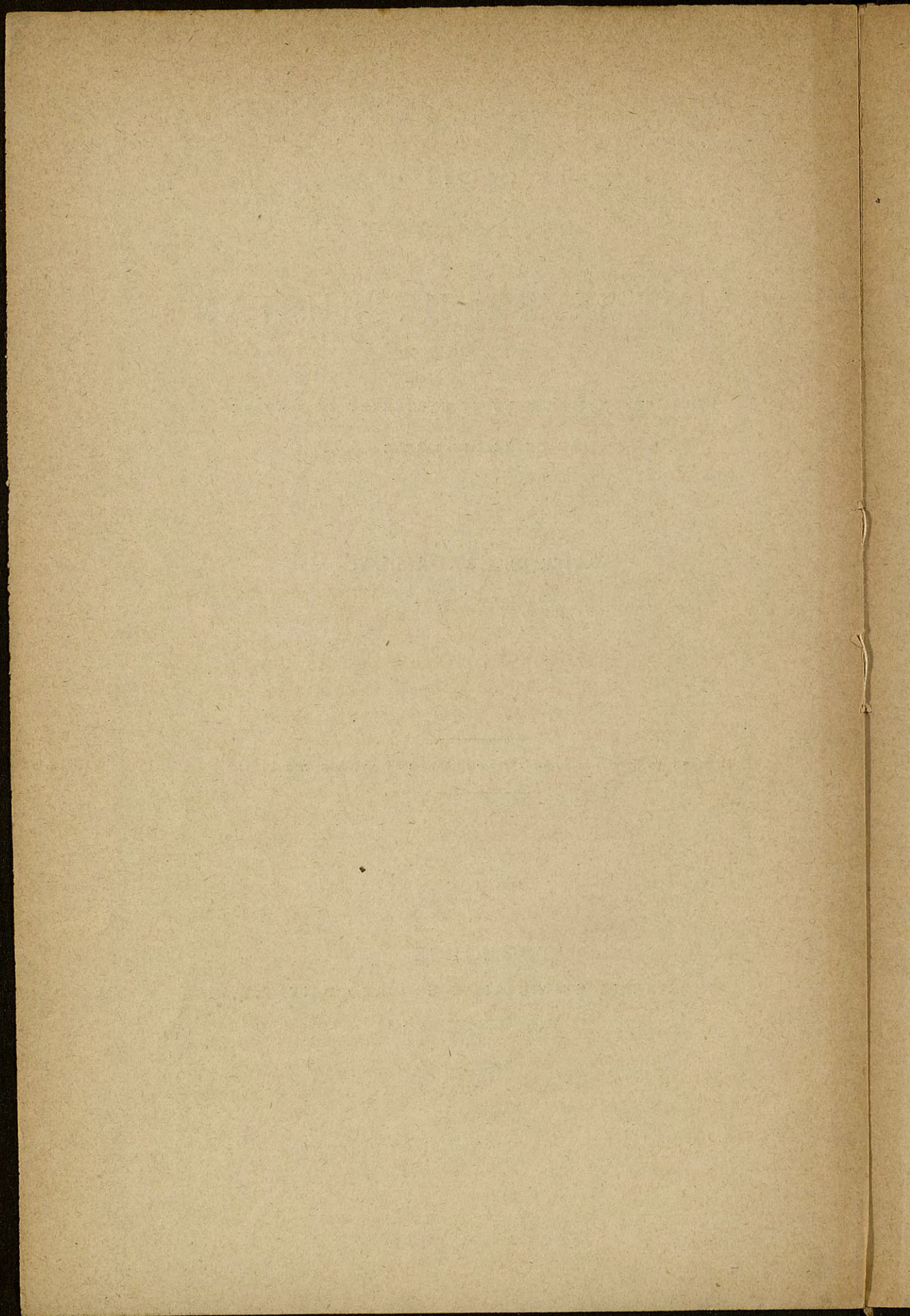
ÉTUDE SUR L'HABILLEMENT ET L'ARMEMENT EN BIGORRE
AU QUINZIÈME SIÈCLE

PAR
XAVIER DE CARDAILLAC
AVOCAT A TARRES

Mémoire lu au Congrès de Bordeaux tenu par l'Association pyrénéenne en mai 1891.

TOULOUSE
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT,
45, RUE DES TOURNEURS, 45

—
1891



LE CLOITRE
DE
SAINT-SEVER DE RUSTAN

ÉTUDE SUR L'HABILLEMENT ET L'ARMEMENT
EN BIGORRE AU QUINZIÈME SIÈCLE

Le 13 décembre 1889, la Société académique des Hautes-Pyrénées, sur la proposition de deux de ses membres, MM. Rosapelly & de Cardaillac, émettait le vœu suivant : « La Société académique des Hautes-Pyrénées est informée que le cloître du monastère de Saint-Sever de Rustan va être prochainement mis en vente par la commune, devenue propriétaire des bâtiments de l'abbaye. Cet édifice, dans son espèce le plus important de la région, & qui aurait mérité d'être classé comme monument historique, risque d'être perdu pour notre pays, & d'aller enrichir, loin du Midi peut-être, une ville ou des collections étrangères. La Société académique croit remplir un devoir en signalant à la municipalité de Tarbes l'avantage qu'il y aurait pour elle à faire l'acquisition de ce cloître & à le transporter au jardin Massey. Dans ce but, elle prie M. le Maire & la municipalité de vouloir bien mettre ce projet à l'étude. » Le Conseil municipal de Tarbes nomma immédiatement une commission qui, après s'être transportée à Saint-Sever de Rustan, déposa un rapport favorable. Quelques jours après, la ville de Tarbes entra en pourparlers avec la commune de Saint-Sever, & achetait le cloître, à la veille d'être dépécé par des marchands d'antiquités & revendu par eux peut-être pierre par pierre.

Le monument a été élevé sur une des pelouses du jardin Massey, au midi du grand lac. On ne retrouve plus le promenoir de l'ancien cloître, voûté en plein cintre lors de la restauration de l'abbaye de Saint-Sever, vers le commencement du dix-huitième siècle. La municipalité n'a fait réédifier que les quatre faces des arcades gothiques.

Le cloître forme un carré régulier de 17^m76 de côté; chaque face est percée de dix baies ogivales; des colonnettes géminées étayent les arcs & réunissent des bases & des chapiteaux doubles. La largeur des baies, d'axe en axe des colonnettes, est de 1^m56. Le *bahut* qui supporte les galeries à jour est percé de quatre ouvertures livrant passage aux visiteurs, deux au nord & deux au midi; sa hauteur est de 0^m60 & son épaisseur de 0^m63. Les pierres de taille qui constituent l'édifice proviennent toutes de Saint-Sever, & sauf quelques raccords elles présentent la même disposition que dans l'abbaye.

A chacun des quatre angles & au milieu de chaque face s'élève un pilier quadrangulaire. Ces piliers viennent renforcer la solidité de l'édifice, haut de 3^m80 & couronné par un faîtage à double versant de tuile à canal. Contre les piliers du centre & des angles sont adossés seize chapiteaux dont les trois côtés apparents présentent seuls des sculptures. Les trente-deux autres chapiteaux supportent, sans aucun aide, la retombée des arcs & sont décorés sur leurs quatre faces.

Deux chapiteaux des plus remarquables, représentant en double exemplaire la mort & la résurrection de Lazare, manquent à l'appel de l'archéologue, qui les distinguait entre tous dans l'abbaye de Saint-Sever. Le vide laissé par cette regrettable soustraction a été agrandi par l'absence de trois autres marbres qui, brisés, gisent inutiles dans le vestibule du Museum Massey. Quelques chapiteaux disparates sont venus plus ou moins avantageusement occuper leurs places.

La disposition des sculptures n'a pas été dirigée avec méthode; aucun groupement de sujets similaires n'a même été tenté¹.

1. L'architecte de la ville de Tarbes, qui a fait procéder à la démolition & à la réédification suivant les plans donnés par un inspecteur des beaux-arts, nous a

Quoi qu'il en soit, un examen d'ensemble de ce monument si malencontreusement agencé démontre que ces chapiteaux proviennent de trois origines différentes.

Cinq chapiteaux, au midi, les numéros 6 & 7, à l'est, les numéros 39, 41 & 47, ont été donnés à la ville par M^e Massot Bordenave, notaire, propriétaire actuel, à Tarbes, de la maison de Mérens. La famille de Mérens, qui possédait il y a quelques années l'abbaye de Saint-Sever de Rustan, avait recueilli dans son habitation de Tarbes ces marbres, inutilisés par les bénédictins lorsqu'ils relevèrent leur cloître, renversé pendant les guerres de religion.

En outre de ces cinq chapiteaux adjoints aux galeries après leur transfert à Tarbes, les chapiteaux apportés de Saint-Sever sont au nombre de quarante-trois. Ils se divisent en deux groupes bien tranchés.

Le premier groupe se compose de chapiteaux caractérisés au tailloir par une forte moulure en tore reposant sur un listel & surmontée d'un cavet¹. La hauteur du chapiteau est de 35 centimètres; la tablette supérieure mesure 46 centimètres de long sur 24 de large; au tailloir, le boudin du tore a 3 centimètres & demi d'épaisseur; les pieds doubles reposant sur les colonnettes ont chacun 22 centimètres de diamètre. La hauteur des personnages varie entre 20 & 24 centimètres. Le marbre blanc, provenant sans doute des carrières de Saint-Béat, est d'un grain assez grossier. Si les sculptures sont très intéressantes au point de vue archéologique, elles sont sans grande valeur artistique; il convient cependant d'excepter celles qui traitent des feuillages décoratifs, représentent des abbés mitrés ou crossés & reproduisent les scènes du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Le tailleur de pierre, loin de se rendre maître de son œuvre, est toujours dominé & gêné

expliqué qu'il avait conservé exactement les dispositions, vicieuses déjà, du cloître de l'abbaye de Saint-Sever. Il aurait été gêné dans son désir de classement par les dimensions des colonnettes, adaptées à des bases & à des chapiteaux déterminés & ne cadrant pas avec les autres membres d'architecture indistinctement. Il est regrettable qu'une question d'économie ait empêché inspecteur & architecte de mieux faire.

1. La réunion de ces deux moulures supérieures forme un *talon*.

par les lignes uniformes du chapiteau ; la corbeille étant évassée de bas en haut, les personnages se courbent en général en demi-cercle, suivant le contour curviligne du marbre contre lequel ils sont adossés.

Le second groupe de chapiteaux est caractérisé au tailloir par un listel délicat pris entre deux cavets disposés en sens inverse¹ ; cette triple moulure repose sur un second listel. Le marbre, de qualité supérieure au précédent, a été travaillé par un ciseau plus délicat. Les personnages se dégagent avec moins de raideur de la corbeille, & les proportions de leurs membres & surtout de leurs mains sont mieux observées. La hauteur du chapiteau est de 34 centimètres ; la tablette supérieure mesure 49 centimètres de long sur 28 de large ; les pieds doubles reposant sur les colonnettes ont 17 centimètres de diamètre. Les personnages ont une hauteur moyenne de 22 à 24 centimètres.

Ces deux séries de chapiteaux sont attribuées par nous à la fin du quinzième siècle² ; on relève en effet, sur l'un & sur l'autre, de nombreux détails d'habillement & d'armement de cette époque, qui vont faire de notre part l'objet d'une étude archéologique.

En outre, certains des chapiteaux à tores & des chapiteaux à listel présentent une copie assez inférieure des remarquables sculptures de Larreule, que nous publions dans le *Bulletin de la Société académique des Hautes-Pyrénées*³.

1. Dans les tailloirs de deux chapiteaux, le cavet inférieur est remplacé par une doucine (nos 17 & 21). Ces deux chapiteaux, qui portent chacun un écusson, montrent un David & un prêtre de Baal, habillés & coiffés de même. Ces détails, avec la similitude de moulure au tailloir, permettraient d'assigner peut-être à ces deux marbres une origine commune & distincte des autres.

2. Les chapiteaux au tailloir en boudin nous paraissent antérieurs de quelques années aux chapiteaux au tailloir en listel.

3. Les nos 2, 5, 10, 43 & 44. Nous avons numéroté les colonnades en partant de l'angle sud-est & en marchant de l'est vers l'ouest. Les deux sculptures qui ont disparu & qui représentaient en double la mort & la résurrection de Lazare étaient une bonne copie d'un chapiteau splendide provenant de Larreule & conservé dans la maison de Lavedan, à Vic-Bigorre. Voir dans le *Bulletin de la Société académique des Hautes-Pyrénées*, année 1889, page 73, les *Sculptures de l'abbaye de Larreule*. — A l'inverse de notre première opinion, les sculptures de Larreule pourraient être postérieures en date à celles de Saint-Sever de Rustan, certains détails d'ornementation relevés par nous sur quelques marbres de Larreule semblent se rapporter aux premières années du seizième siècle.

L'ensemble des chapiteaux à tailloir mouluré en tore provient, croyons-nous, du cloître ogival de Saint-Sever, détruit au seizième siècle par le capitaine Légier. Plus tard, voulant reconstruire les arcades tombées, les bénédictins de Saint-Sever acquirent les fragments du cloître de Trie, renversé aussi par Montgomery, &, en réunissant ces débris, ils relevèrent leur cloître. On conserve encore à Trie, dans l'église & dans la maison Curie-Seimbres, quelques chapiteaux absolument semblables aux marbres du jardin Massey ; leur tailloir présente un listel pris entre deux cavets.

Nos constatations générales sur la diversité d'origine des chapiteaux peuvent s'appliquer aux bases géminées. On peut les diviser en deux groupes bien distincts. Quatre bases du premier groupe se composent de fûts octogonaux à plan vertical, pénétrés par une pyramide¹ ; deux autres bases géminées sont constituées : l'une² par deux sphères creuses aplaties, l'autre³ par deux troncs de cône grossiers terminés par des cylindres.

Les fûts octogonaux à plan vertical pénétrés par une pyramide, & les troncs de cône terminés par un cylindre appartiennent à des bases antérieures au quinzième siècle & peuvent être attribués au quatorzième. « Au commencement du quatorzième siècle, en effet, dit Viollet-le-Duc⁴, la base s'appauvrit, ses profils perdent de leur hauteur & de leur saillie. » Quant à la base aux deux sphères aplaties, elle accuse franchement le style roman du douzième siècle. Les flancs de ces deux vases sont formés par une forte moulure en tore à laquelle un listel circulaire est joint par une scotie. C'est une dégénérescence de la base corinthienne. Les bases géminées de la partie romane du cloître de Saint-Trophime d'Arles⁵ sont taillées comme la base que nous étudions. Les angles &

1. Les n^{os} 18, 19, 42, 43.

2. Le n^o 14.

3. Le n^o 39.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. II. Base, p. 156.

5. « Un des plus beaux cloîtres du Midi est certainement celui de Saint-Trophime d'Arles. Deux des galeries de ce cloître datent du commencement du douzième siècle. » (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. III. Cloître, p. 417.)

les retraits de ce marbre sont richement décorés. Au centre de la grande face nord, une feuille, aux quatre pétales délicatement striés par les nervures, s'étale entre les deux tores ; elle est circonscrite dans une corolle circulaire qui s'applique avec la souplesse d'un linge sur les rondeurs des deux sphères. A l'angle nord-est, une petite tête fruste de diable, les cornes & les oreilles droites. A l'angle nord-ouest, une tête diabolique bien fouillée ; un rictus circulaire contourne la bouche & montre les dents, les yeux sont arrondis en boule, la barbe aplatie & finissant en pointe, le front cornu se cache sous la coiffe d'une aumusse dégrafée. Une feuille à cinq pétales, traitée avec la même souplesse de ciseau que la feuille de la face opposée, occupe au midi le creux formé par la jonction des deux sphères ; une tige ondulée en forme de ruban joint cette feuille à une autre feuille semblable qui s'étale largement à l'angle sud-ouest.

En écartant les marbres dont l'origine remonte plus haut que le quinzième siècle, on compte encore quarante-deux bases doubles, toutes caractérisées par des fûts octogonaux, à larges panses évasées.

Quatre de ces bases¹ sont décorées aux angles & au centre d'ornements & de figures. La première des quatre² est tapissée d'un treillis de cordelettes nouées en filet de pêche & d'un effet fort original. Au levant, un homme nu, accroupi entre les deux fûts, penché vers la droite, colle son front contre une des extrémités de la corde du filet, qu'il attire à lui d'un effort suprême ; adossé à l'ouest entre les deux fûts, un homme vêtu étire à gauche l'autre extrémité du filet ; il porte un corset ajusté sans plis, serré par une ceinture à la taille & ne descendant que jusqu'aux aines ; ce personnage est coiffé du feutre affectionné par Louis XI, au bord relevé derrière la tête & tombant en corne sur le front.

La seconde base³ montre, sur la face du levant, une tête de renard au long museau pointu & aux arcades sourcillères

1. Les n^{os} 2, 5, 21, 38.

2. Le n^o 2.

3. Le n^o 5.

très saillantes, & sur la face du couchant une large tête aplatie de diable; les cornes anellées recourbent sur le front leurs extrémités en croissant, les yeux ronds sortent de la tête, la bouche fendue montre le bout de la langue. Une petite feuille bien découpée étend aux angles du nord ses trois pétales minces & allongés; à l'angle sud-est une tête mutilée, & au sud-ouest une petite tête fantastique couronnée par une flamme de cheveux en pointe, les yeux en boule, la mâchoire finissant en groin de porc.

La face nord de la troisième des bases¹ est occupée en son milieu par un aigle, la tête à droite, les ailes déployées & les pattes écartées; la face sud, par une tête de bœuf, les cornes droites; ces deux sujets, très artistement rendus, sont les attributs de deux des évangélistes. A l'angle nord-est un escargot, & une petite tête fruste à l'angle sud-est. Les deux angles du couchant devaient supporter la même figure; mais celle du nord est mutilée. A l'angle sud-ouest une tête un peu fruste de serpent; de sa gueule sortent les cuisses & les pattes d'un petit animal, une grenouille sans doute, que le glouton est en train de croquer à belles dents.

La dernière des bases ornementées² présente à l'angle sud-ouest une feuille de chêne, & au sud-est un escargot peut-être; les autres sujets d'angles sont mutilés. Au midi, une biche gracieuse est accroupie entre les deux fûts³; au nord un personnage mutilé accoude sa tête sur sa main droite, tandis que le bras gauche est replié derrière le dos.

Les autres bases ne présentent qu'une configuration purement géométrique; les fûts évasés sont pénétrés à leur assiette par une pyramide dont les quatre angles font saillie sur les faces des octogones. Le quinzième siècle goûtait fort ces complications inutiles, relevant moins de l'art que de la géométrie. Ces bases à dessins linéaires diffèrent encore par certains détails les unes des autres; un certain nombre d'entre

1. Le n° 21.

2. Le n° 38.

3. Si cette base n° 38 représentant une biche ou un chevreuil est rapprochée du chapiteau n° 45, elle peut contribuer, nous le verrons, à le déterminer sûrement & à y faire reconnaître un épisode de la vie de l'ermite saint Gilles.

elles est couronné par une bague ronde, tandis que les autres portent un couronnement polygonal adoptant le dessin en octogone des deux fûts. Une base présente¹ en relief sur ses faces des pointes de diamant à quatre facettes. Quelques autres, couronnées en rond ou en octogone, assoient leur panse à huit faces sur deux tablettes octogonales au lieu de les reposer sur une tablette rectangulaire continue. Il est enfin à remarquer qu'à la suite des avaries des démolitions & du transport, des bases neuves sont venues remplacer heureusement quelques marbres à profils linéaires détériorés ou brisés².

Le cloître du jardin Massey est assez bien orienté. Nous allons commencer notre description par la face méridionale; nous numérotions les colonnades de l'angle sud-est à l'angle sud-ouest.

Au quinzième siècle, les sculpteurs de la Bigorre habillaient & équipaient, nous le verrons, la plupart de leurs personnages de l'Ancien & du Nouveau Testament, comme les bourgeois ou les hommes d'armes de leur temps. Albert Dürer devait jusqu'au commencement du seizième siècle conserver cette habitude, qui satisfait l'archéologue, si l'artiste peut la critiquer³.

Laissant, en général, de côté les discussions iconographiques, nous nous contenterons le plus souvent d'une description sommaire du sujet traité; mais nous relèverons avec soin, dans cette étude sur le mobilier de la Bigorre au quinzième siècle, la coupe du vêtement de ville, l'agencement du harnois de guerre, la forme des instruments & des outils de la vie de tous les jours.

1. Le n° 20.

2. Les n°s 7, 30 & 31.

3. Un peintre *moderne* entre tous, Jean Béraud, a exposé au Salon de 1891, un Jésus, vêtu de la robe sans coutures & le front nimbé, relevant la femme adultère, au milieu d'un groupe de Pharisiens à moustaches & favoris, en cravates blanches & en habits noirs. Il eût été à souhaiter peut-être que, pour rendre plus logique sa tentative audacieuse & originale, Jean Béraud humanisât tout à fait un Christ contemporain en lui faisant porter la soutane & le rabat noirs d'un de nos prêtres catholiques.

1.

Face méridionale du Cloître.

I. Un homme vêtu de peaux de bêtes¹, la poitrine recouverte par une longue barbe, tient à la main une grosse branche d'arbre en guise de massue. L'arme levée, restant sur la défensive il regarde vers le couchant où se livrent combat des animaux fantastiques. A l'ouest, en effet, un lion enfonce



ses griffes dans les reins écailleux d'un dragon ailé ; le monstre retourne sa gueule contre son assaillant & déroule vers le midi les replis de sa longue queue² mutilée. On aurait mauvaise grâce à méconnaître le symbolisme de cette scène : le lion de Juda venant au secours de l'homme attaqué par le dragon infernal.

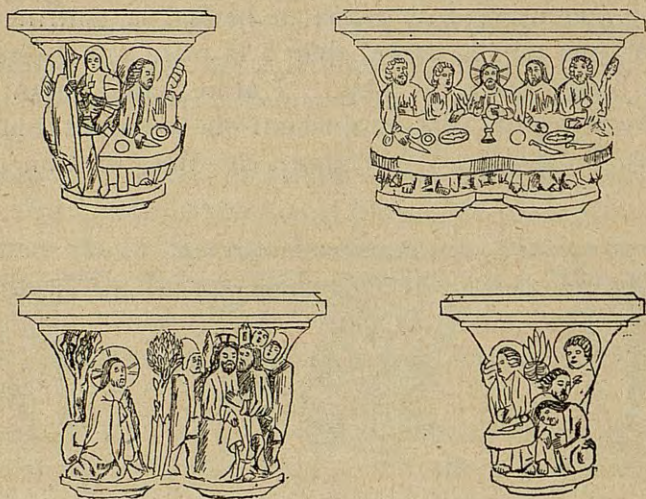
II. Au levant, Jésus-Christ préside la scène assis au milieu de ses apôtres³ ; trois disciples se tiennent à la gauche du maître & trois à sa droite. Les convives sont tous uniformé-

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie, quinzième siècle.

2. « La vision du lion s'accomplit en Notre-Seigneur quand il ressuscite (Ezech., I, 4, 25, &c.) parce que c'est le triomphe du lion de Juda dont David est la tige. (Apoc., IV, 7, &c.; V, 5. Gen., XLIX, 9.) » — *Mélanges d'archéologie, Curiosités mystérieuses*, par le père Cahier, p. 41.

3. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

ment vêtus d'une robe serrée à la taille; un manteau sans manches recouvre la robe, mais ne croise pas ses pans sur la poitrine; il ressemble aux chapes modernes des Saluts du saint Sacrement. Ces deux vêtements, les sculpteurs de Trie & de Saint-Sever les ont donnés, nous le constaterons plusieurs fois au Christ, aux saintes femmes & aux apôtres. La robe longue a une coupe conventionnelle qui ne se rattache pas spécialement aux modes du quinzième siècle, comme le



harnois des soldats que nous allons relever sur le même chapiteau.

Le Christ élève le pain rond de la consécration au-dessus d'un calice. Ce vase est fait de deux cônes réunis aux pointes par un bourrelet hexagonal; sur la table, parmi les plats ronds & ovales contenant des pains & des poissons, sont épars des couteaux au manche évidé, à la lame pointue & aiguisée d'un seul côté. Ces couteaux, qui ne diffèrent pas sensiblement des couteaux de table pointus, encore en usage dans les campagnes, ressemblent à un couteau à trancher appartenant à M. le comte de Nieuwerkerke, dont « la lame est large¹,

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier. Couteau*, p. 77, fig. 2.

mince & d'un beau galbe, » & dont le manche porte la devise « *Autre norai* qui fut adoptée par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, quand il épousa en 1429 Isabelle de Portugal. »

Les cheveux de deux des apôtres assis à la droite de Jésus sont disposés en mèches droites rayonnantes & finissent en boucles entourant le crâne, au-dessus des oreilles, comme d'une auréole. « Jusqu'au règne de Charles V¹, les hommes nobles & les bourgeois portent les cheveux longs derrière la tête & sur les oreilles, & coupés carrément sur le front. A ce moment cette mode est abandonnée, & si ce n'est le roi ou les princes qui conservent la coiffure traditionnelle, les nobles comme les bourgeois modifient l'ancienne coiffure, ou ils portent les cheveux assez courts, ou ils les disposent en bourrelet à hauteur des oreilles... Les seigneurs, les élégants portaient cependant les cheveux longs pendant le règne de Charles VI. Louis d'Orléans porte les cheveux longs, crépus, tombant sur les oreilles & derrière le cou. Pendant les guerres de la première moitié du quinzième siècle, les hommes d'armes portaient les cheveux courts coupés en couronne au-dessus des oreilles, afin de ne pas être gênés sous le bassinet & laissant un coussin autour de la tête. Un autre genre de coiffure qui date de la même époque est celle de Louis II, duc de Bourbon², mort en 1410. Les cheveux, rassemblés en bouclettes, forment un large bourrelet autour du crâne, en laissant le front & les oreilles à découvert. »

Nous rencontrerons bientôt, dans notre promenade autour du cloître, des personnages coiffés, comme Louis, duc d'Orléans, avec des cheveux longs & frisés, tombant en larges masses le long des joues. Le Christ & la plupart des apôtres sont coiffés à la Nazaréenne par les sculpteurs du cloître, avec les longs cheveux, vierges du contact du fer, divisés par une raie

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier. Coiffure*, t. III, pp. 217 à 221.

2. Voyez dans *l'Histoire du costume en France*, par Quicherat, p. 234, un « groupe en costume de cour de Louis II de Bourbon recevant l'hommage d'un de ses vassaux, d'après une miniature d'environ 1375. » (*Recueil de Gaignières*, t. III). Comme dans le dessin de Viollet-le-Duc, Louis de Bourbon est représenté, dans la miniature reproduite par Quicherat, les cheveux frisés & bouclés en auréole autour du crâne.

médiane & tombant plats sur les épaules. Mais la coiffure nimbée des deux apôtres vient dans ce chapiteau, comme dans les autres, jeter une note de variété en se conformant à la mode du quinzième siècle; elle peut s'assimiler à la coiffure bouclée de Louis, duc de Bourbon. Le clergé de nos jours semble avoir conservé cette disposition de coiffure; plusieurs prêtres montrent encore, autour de la barette qui les enserre, leurs cheveux bouclés en auréole.

Contre l'angle nord-ouest du chapiteau, Jésus veille & prie au jardin des Oliviers, tandis qu'assis ou courbés quatre apôtres, en groupe compact, dorment en s'étayant les uns les autres.

A droite de la face ouest, Judas donne à Jésus le baiser de trahison. Derrière le traître s'échelonnent jusque sur la petite face du midi un porteur de falot & trois hommes d'armes.

La lanterne carrée est percée d'une petite ouverture rectangulaire où devait s'enchâsser une lamelle de corne; elle est coiffée d'un abat-jour en forme de pyramide polygonale; c'est presque exactement notre lanterne d'écurie en fer battu.

Au midi se dresse, appuyé sur sa lance, un homme d'armes armé de pied en cap. Il porte en tête la *salade* sans visière introduite au quinzième siècle par les lansquenets allemands. Ce casque de forme cylindro-conique, échancré de face & ne protégeant pas le visage, est prolongé à l'arrière par un large rebord évasé : « La *salade* sans visière est surtout l'habillement de tête du fantassin pendant la première moitié du quinzième siècle. Forgée d'un seul morceau, elle consiste en un timbre avec couvre-nuque prononcé. Le visage reste complètement découvert¹ ».

La main droite de l'homme d'armes, portant un gantelet articulé & à crispin², s'appuie à une pique dont le large fer est droit sur un des côtés & anguleux sur l'autre.

C'est la *hallebarde* nationale des Suisses que leurs victoires contre le dernier duc de Bourgogne imposèrent à l'infanterie du quinzième siècle. Le type que nous relevons ressemble à

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier. Salade*, t. VI, p. 260.

2. Ce gantelet, muni d'une plate-renfort sur le dos de la main ressemble, à un gantelet de l'ancienne collection de M. le comte de Nieuwerkerke, de 1350 à 1360. Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier. Gantelet*, t. V, p. 457.

des hallebardes suisses & allemandes du quatorzième siècle¹ conservées au musée de Munich. La poitrine du soldat est protégée par le *plastron* de fer qui recouvre toute la poitrine, & par la *pansière*, corselet de fer ajusté par-dessus. Sur le plastron, à hauteur du teton droit, est adapté le *faucre*, crochet de fer en forme de défense de sanglier, qui permettait aux cavaliers des quinzième & seizième siècles de soutenir leur lance généralement au moyen d'une courroie. « Le faucre² est un simple crochet rivé au droit de la mamelle dextre du plastron. Cet arrêt était fixé au plastron de fer pour recevoir le bois de la lance quand on chargeait à cheval. Le faucre est d'autant plus volumineux que la lance est plus lourde. »

Sur le bas de la poitrine, par-dessus le plastron, la *pansière*, comme son nom l'indique, enserre la taille. C'est « l'habillement d'acier de la partie du corps comprise entre les mamelles & la ceinture³. » Cette *pansière* au lieu d'être d'une seule pièce comme c'est le cas le plus fréquent au quinzième siècle, est composée, pour la facilité des mouvements, de deux lames plates imbriquées l'une sur l'autre; elle a la forme d'un corset de femme dont la partie antérieure s'effilerait en pointe d'accolade ou d'arc circonflexe. Cette extrémité de la *pansière* se rattache au plastron de fer par une mince rainure rectangulaire emboîtant un bouton de fer, qui trouve du jeu dans cette petite fente. La partie inférieure de la *pansière* entoure le haut des hanches & prend à partir de là le nom de *braconnière*. Viollet-le-Duc montre dans la figure 47 de son article sur l'armure⁴ des harnois « de la belle période du fer battu en France, comprise entre les années 1430 & 1460..... Le corselet se compose, ajoute-t-il, comme dans les exemples précédents, du plastron, de la *pansière* & de la *dorsière*⁵. » « La *braconnière*⁶ est une pièce de l'armure qui emboîte les han-

1. *Guide des amateurs d'armes & armures anciennes*, par M. Auguste Demmin, p. 464.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Faucre*, t. VI, p. 207.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Pansière*, t. VI, p. 207.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Armure*, tome V, pp. 139 & 140.

5. Voir *loco citato*, la planche hors texte représentant une armure du Musée de Pierrefonds, portant la date de 1440.

6. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Braconnière*, t. V, p. 221.

ches. Au commencement du quinzième siècle est employé le plastron de fer sur lequel sont posés la pansière & la dorsière avec lesquelles la ceinture de la braconnière ne fait qu'une même pièce de forge. La braconnière se compose alors de trois lames par devant & de trois lames par derrière. »

Les épaules du soldat sont protégées par d'énormes *spallières*, constituées chacune par deux longues & larges lames de fer battu demi-cylindriques imbriquées l'une sur l'autre comme deux tuiles à canal. Dans l'article *spallière*, Viollet-le-Duc¹, décrit une armure, à salade, à pansière & à spallières, semblable à celle que nous étudions. « La figure 5 présente² des spallières d'un harnais de 1400. Elles se composent chacune de deux lames, celle supérieure recouvrant le collet de la bavière & celle inférieure le canon d'arrière-bras ; elles sont articulées & fixées sur les épaules du corselet par deux boucles. »

Les bras & les jambes de notre personnage sont recouverts par des brassards & des cuissards cylindriques & protégés aux genoux & aux coudes par des *genouillères* & des *cubitières* fortifiées sur le côté par des lamelles de fer, des ailettes plates au pourtour arrondi. « On fit aussi vers 1440 des cubitières³ composées de deux pièces, l'une qui protégeait le coude & se terminait en pointe aiguë, l'autre qui recouvrait la saignée avec garde externe très développée... Les ailerons des genouillères⁴ de 1440 à 1470 sont habituellement coupés & légèrement ouverts pour donner la place du mollet & de la cuisse lorsque le genou est ployé. »

Si les harnais de guerre de cet homme d'armes est intéressant dans ses moindre détails, tant il est complet, il n'en est pas de même de celui beaucoup plus sommaire des deux soldats qui lui servent d'escorte. Tous les deux sont vêtus, sans armure, d'un justaucorps boutonné sur le milieu de la poitrine & semblable à la tunique collante de nos gendarmes. Ils sont coiffés d'une salade peu évasée sur la nuque, & protégés

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Spallière*, t. V, p. 282.

2. *Manuscrit de la Bibliothèque nationale*. Guyon le Courtois. Note de Viollet-le-Duc. *Ibidem*.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Cubitière*, t. V, p. 305.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Genouillère*, t. V, p. 474.

par un long bouclier, le *pavois*, qui couvre leur corps, du col à moitié jambe. L'un d'eux est armé d'une pique au fer en carreau allongé. L'une des salades est complétée sous le menton par un *gorgerin* composé de deux lamelles demi-circulaires imbriquées l'une sur l'autre & recouvrant la gorge & le cou. « La salade¹ se portait ordinairement avec la mentonnière qui souvent faisait pièce avec le hausse-col. »

Quant au pavois, « c'est² un grand bouclier de forme ovale ou quadrangulaire porté par les fantassins & plus particulièrement par les arbalétriers. On ne voit apparaître cette arme défensive qu'au quatorzième siècle. » Les pavois dessinés par MM. Viollet-le-Duc & Demmin sont très grands comme ceux de nos deux soldats, mais ils affectent presque toujours la forme rectangulaire & sont bombés dans le sens de la longueur par un canal convexe demi-cylindrique, réminiscence peut-être des *umbo* germaniques & gaulois; la flèche ou le carreau d'arbalète rencontrant ainsi une surface courbe y glissait souvent, tandis que leur pointe frappant une surface plane l'aurait pénétrée avec plus de facilité. La forme hexagonale de nos deux pavois avec pointes inférieures & supérieures se prête mieux que les modèles donnés par les deux archéologues que nous venons de citer à l'emploi de cette arme de défense qui se fichait en terre devant l'arbalétrier & lui permettait ainsi de recharger à couvert derrière cet abri.

Avant d'abandonner ce chapiteau, nous tenons, après tant de détails, à constater encore que, dans une petite partie de sa surface, le sculpteur bigourdan a su faire tenir presque tout l'armement du quinzième siècle.

III. Contre le fût de gauche de la face est de ce chapiteau³ est adossé un moine tenant dans la main un livre. Nous retrouverons plusieurs fois des livres dans les mains des personnages; le sculpteur leur a toujours donné un type uniforme. La tranche de la reliure est retenue entre les plats par un fermoir aux deux pattes rectangulaires. Sur le plat apparent sont disposés cinq boutons d'attache arrondis, un à chacun des angles,

1. *Guide de l'amateur d'armes*, par M. Demmin, p. 278.

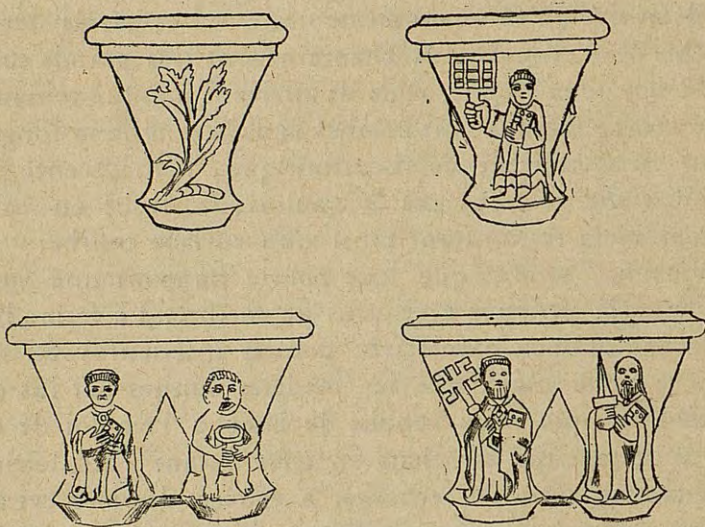
2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, tome VII. *Pavois*, p. 215.

3. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever, quinzième siècle.

& le cinquième en regard de la patte du fermoir. Le manteau du moine est retenu sous le cou par une agrafe ronde relevée au centre d'un bouton circulaire.

Un homme nu, à la bouche tordue par une grimace, est adossé contre le fût de droite ; il semble serrer un barillet entre ses jambes.

Une grande feuille de chardon, motif courant de décoration au quinzième siècle, occupe le petit côté du nord.



Au midi, se tient debout saint Laurent. Portant la coiffure monacale, il est vêtu d'une tunique à plis réguliers tombant jusqu'à la cheville, un surplis la recouvre mais ne descend qu'à mi-jambe. Le saint porte dans la main gauche un livre & élève à droite le gril, instrument de son supplice. Placé au bout d'un manche terminé par un anneau, ce gril est formé par une plaque rectangulaire percée de neuf petits trous carrés.

Les deux grands saints du Nouveau Testament, Pierre & Paul, occupent la face de l'ouest. Saint Pierre tient un livre dans la main gauche & une clef dans la main droite. La clef symbolique est énorme : elle se compose d'une tige, portant à un bout un anneau en losange ajouré ; elle est renflée en son

milieu & se termine par deux crochets, à trois griffes chacun, adossés symétriquement l'un à l'autre. Le manteau de saint Pierre, semblable à celui des saints personnages que nous avons rencontrés & rencontrerons encore, s'il était étendu par terre, formerait un rond parfait, percé au centre du trou destiné à entourer le col & entaillé, sur la longueur du rayon de la circonférence, par la fente des deux pans de l'étoffe. L'agrafe, qui retient sous le cou les bords de ce vêtement, est un losange ajouré au centre par une ouverture également en losange & rehaussé aux angles par quatre perles rondes. Ce manteau, qui prenait le nom de *chape*, était porté au moyen âge par les évêques & religieux, quelquefois avec capuchon, souvent sans capuchon¹. « La chape est exactement ronde avec un trou pour passer la tête. La figure 5 présente la chape épiscopale de l'évêque Pierre de Roquefort, mort au commencement du quatorzième siècle & enterré dans la cathédrale de Saint-Nazaire, de la cité de Carcassonne... La chape est sans capuchon, maintenue par une large agrafe circulaire, sur laquelle est ciselé l'agneau... La forme de la chape épiscopale ou sacerdotale ne change pas dès lors jusqu'au quinzième siècle, si ce n'est que l'agrafe est souvent remplacée par une large bande de broderie, de manière à moins brider le vêtement sur les épaules. » Dans le même article sur les chapes, Viollet-le-Duc dessine (figure 4), un religieux dont la chape à capuchon est retenue par une agrafe carrée.

Saint Paul, couvert d'un manteau attaché par une agrafe en forme demi-sphérique, soutient de la main gauche un livre & de la droite élève une épée.

Cette épée est à large pommeau arrondi & formant contre-poids, la poignée est cylindrique, la garde droite & rectangulaire, la lame large & très pointue; c'est une arme d'estoc & de taille. Le talon de la lame est plus large à la garde que ne l'est la poignée elle-même. Le plat de cette lame, au lieu d'être creusé en rainure longitudinale, est relevé par un angle sailant; la coupe transversale du fer donne ainsi un losange.

Quoique, pendant la période ogivale, les gardes des lames

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Cape*, pp. 94, 95.

d'épée soient en général recourbées vers la pointe, l'épée de Paul, à garde droite, semblable à toutes celles que nous signalons encore, appartient au quatorzième ou au quinzième siècle¹.

Au premier siècle de la période ogivale, les combattants n'étaient encore vêtus, comme harnois de guerre, que du haubert, la chemise de mailles; leur longue épée était creusée d'une rainure sur le plat de la lame pour donner à l'arme plus de légèreté. Mais de la fin du treizième siècle au quatorzième, l'innovation de l'armure à plates, allant toujours en se perfectionnant, fit supprimer la rainure dans la lame des épées pour la remplacer à l'inverse par un renflement anguleux de l'acier, donnant à l'arme plus de poids & à ses coups plus de force. Les armuriers renoncèrent donc désormais par ce motif « à ces belles lames d'épée cannelées tranchantes & longues de la fin du douzième & du commencement du treizième siècle. » Notre épée & les suivantes se rapprochent beaucoup d'un modèle de la fin du quatorzième siècle, que Viollet-le-Duc a dessiné dans l'ancienne collection de M. le comte de Nieuwerkerke².

IV. Au levant³, saint Siméon chante le *Nunc dimittis*, en recevant des mains de la Vierge Marie l'Enfant-Jésus, que le grand prêtre offre à Jéhovah en l'élevant au-dessus d'une arche carrée. Sur la face du nord, une femme tient sous l'avant-bras droit les deux colombes de l'offrande au Temple, & elle présente de la main gauche deux flambeaux allumés & semblables en longueur & en grosseur à nos cierges d'église.

L'arche est un coffre à couvercle plat; la face apparente est renforcée par une banderole dentelée de fer, présentant cinq volutes à la partie supérieure & sept volutes à la partie inférieure. Ces ferrures à volutes capricieuses se retrouvent couramment sur les coffres du moyen âge.

A l'ouest, la Vierge Marie présente son divin fils à un vieux

1. Voyez, dans l'*Histoire du costume en France*, par Quicherat, p. 209, un modèle d'épée semblable, sur la gravure représentant « un chevalier alsacien, d'après un tombeau de la première moitié du quatorzième siècle. »

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Epée*, pp. 382, 383.

3. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

roi-mage agenouillé. Sur ce chapiteau, comme sur tous ceux où les sculpteurs de Trie & de Saint-Sever la représentent, la Vierge est revêtue d'un long manteau sans manches, la couvrant de la tête aux pieds. Les femmes mariées de nos villages du Midi portent encore de nos jours ce grand manteau, le *capuchon*, qui est surtout un vêtement de deuil.

Le vieux roi a déposé sa couronne aux pieds de l'Enfant-Dieu & il lui offre un vase entr'ouvert & débordant de pièces d'or.



Le large bandeau de la couronne est surmonté par une crête de tiges de métal soudées en angle aigu & terminées par cinq boules. Trois des boules & trois des triangles de support sont plus grands que les deux autres boules & les deux autres triangles.

Au-dessus de cette scène luit le guide mystérieux, l'étoile des nuits du long voyage : six branches en fer de lances & six langues de feu ondulant à travers.

Sur le petit côté du nord, les deux rois mages debout attendent leur tour d'adoration. Ils portent en tête une couronne semblable à celle du vieillard ; elle est moins large, quoique surmontée d'une crête de quatre grandes boules, en encadrant trois plus petites.

Le quinzième siècle héraldique coiffait les rois mages de fantaisistes couronnes de comte.

Les rois tiennent dans leurs mains deux vases fermés. L'un des vases, semblable, en plus petit, à celui du vieillard, se compose d'une sphère creuse à deux valves, encerclée à la rainure d'emboîtement par un double rebord saillant; il est surmonté par une petite boule & repose sur un pied conique.

Le second des ciboires, reposant sur un pied en cône évasé, & surmonté également d'une boule, est ovale au lieu d'être rond; il est coupé de même horizontalement en son milieu par les deux bandes d'emboîtement, & est divisé dans le sens de la longueur en quartiers côtelés en forme de côtes de melon, Viollet-le-Duc décrit, dans son article sur l'orfèvrerie au moyen âge, d'abord le ciboire d'Alpais conservé au musée du Louvre, fabriqué à Limoges & datant des premières années du treizième siècle, & ensuite le ciboire de la cathédrale de Sens¹ « appartenant à la fabrication de la première moitié du treizième siècle. » Ces deux ciboires très riches se composent de deux valves formant une sphère étranglée au pourtour de leur jonction; la valve supérieure est couronnée d'un bouton & la coupe repose sur un pied en cône évasé.

Tandis que le vieillard adorateur est recouvert d'un grand manteau, les deux mages plus jeunes portent sur les chausses collantes le *corset* du quinzième siècle tombant à mi-cuisse. Ce justaucorps, serré à la ceinture par une courroie, montre six plis tuyautés, qui vont en s'évasant en sens inverse de la ceinture aux épaules & de la ceinture au bas des hanches.

Nous étudierons ce vêtement caractéristique quand nous arriverons devant un chapiteau sur lequel les sculpteurs de Trie ont reproduit avec encore plus de détails la coupe & la disposition du corset d'homme au quinzième siècle.

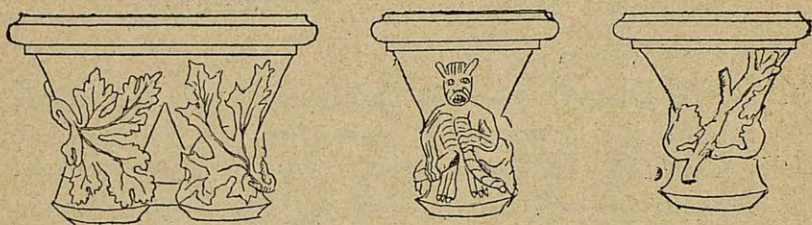
V. Au nord, un diable accroupi & décharné retient dans ses mains & mordille deux ceps de vigne, dont les larges feuilles ondulées débordent à l'est & à l'ouest². Du midi partent deux autres ceps dont les feuilles viennent se gonfler dans le marbre

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II. *Orfèvrerie*, pp. 190 & 223.

2. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

en regard des premières, au levant & au couchant. La feuille de vigne est un des motifs de décoration les plus employés par les sculpteurs du quinzième siècle. « Les feuillages, dit M. de Caumont¹, affectent, à partir du quinzième siècle, des formes tout à fait différentes de celles que nous avons remarquées au treizième siècle & au quatorzième. Ce sont des feuilles de choux frisés, de chardon ou de quelque autre plante. Les feuilles de vigne ont été employées avec les feuilles déchiquetées. Les sculpteurs se sont souvent plu à figurer divers animaux au milieu des feuillages. »

Le diable à ossature décharnée qui retient ces ceps de vigne



est une assez médiocre copie d'un diable identique, sculpté au quinzième siècle à Larreule, sur une des bases doubles éparses, conservées dans l'église de ce village, & que nous publierons prochainement dans la suite de notre étude sur les sculptures de son abbaye².

Les artistes de Larreule, plus judicieux, en dehors de leur grande supériorité d'exécution, ont réservé presque exclusivement pour leurs bases les sujets grimaçants & diaboliques, & n'entourent guère leurs chapiteaux que de figures humaines ou célestes.

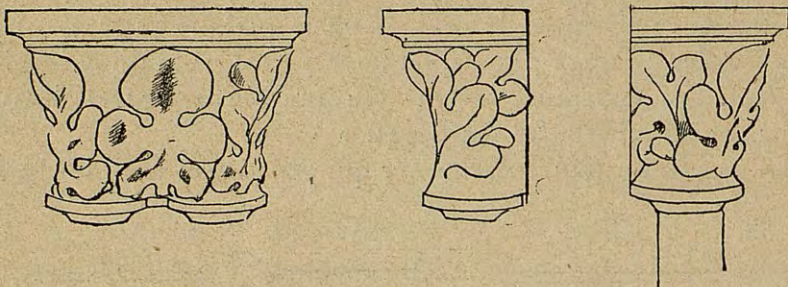
VI. Encastré dans un pilastre, ce chapiteau³ est taillé dans

1. M. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie & d'architecture religieuse*, p. 643.

2. Les Sculptures de l'abbaye de Larreule, *Bulletin de la Société académique des Hautes-Pyrénées*, 1889, nos 1 & 2.

3. Tailloir à large listel sur grand cavet, cette double moulure débordant la corbeille du chapiteau. Origine : Maison de Mérens, à Tarbes, & abbaye de Saint-Sever.

un beau marbre vert de Sarrancolin. Ses trois faces sont décorées de larges feuilles grasses à cinq pétales. Son aspect lourd, son tailloir épais & les contours d'un beau galbe, mais sans relief, permettent de l'attribuer au douzième siècle.



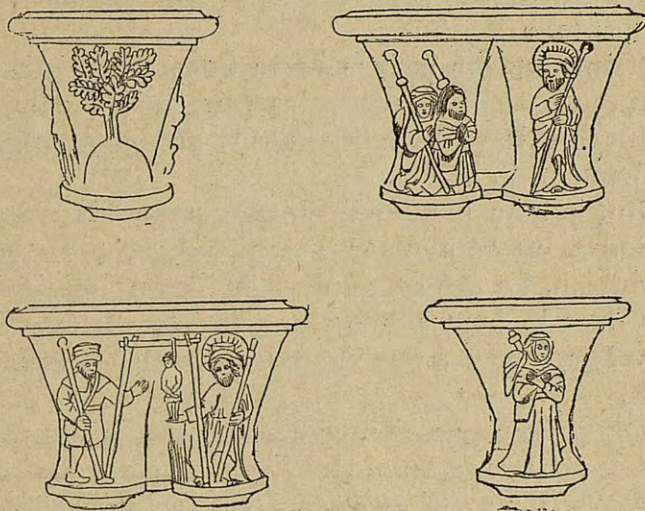
VII. Le chapiteau¹ placé de l'autre côté du pilier est de même origine que le précédent, mais il est fait d'un marbre grossier & grisâtre. La sculpture, à allures romanes, est uniformément plate & sans aucun relief. Au centre de la grande face de l'ouest une tête carrée tire la langue, à gauche & à



droite des fleurs indéterminées & des têtes de diable mâchant des banderoles ; sur la petite face du nord des marguerites de prés. On sent dans ce chapiteau de la fin du douzième siècle une intention maladroite de copier la nature végétale, que les artistes du treizième siècle devaient si exactement imiter quelques années plus tard.

1. Tailloir à large listel sur grand cavet, cette double moulure débordant sur la corbeille du chapiteau. Origine : Maison de Mérens, à Tarbes.

VIII. Ce chapiteau¹ retrace une légende du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Il appartient, suivant notre classification, par les proportions, par le grain du marbre, & surtout par la moulure en boudin du tailloir, à la série de chapiteaux sculptés, d'après nous, au quinzième siècle, dans l'abbaye même de Saint-Sever. Du groupe de chapiteaux de la même origine, c'est le seul qui ait une grande valeur artis-



tique; il a été taillé par un sculpteur & non, comme la plupart des autres, par de médiocres ouvriers. Il est juste pourtant d'observer que les tailleurs de pierre du chantier de Saint-Sever, si inférieurs quand il s'agit de dégager du marbre des personnages, traitent les feuillages de décoration avec presque autant d'habileté que les ouvriers du chantier de Trie.

La face du levant est occupée par deux pèlerins, une femme & un homme; ils suivent le long chemin qui va de France en Espagne, guidés par l'apparition miraculeuse de saint Jacques.

La femme, à gauche, est recouverte d'un grand manteau; elle porte en sautoir une sacoche de toile semblable aux

1. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

musettes de nos soldats. Le grand chapeau rond des pèlerins pend derrière son dos. Elle est coiffée avec un voile en forme de turban, qui coupe, à hauteur du front, le capuchon relevé de l'*aumusse*. « Les femmes avaient adopté dès le treizième siècle¹ un vêtement de tête sorte de *gonelle* en forme d'entonnoir fendu latéralement pour laisser passer le visage, en couvrant le crâne, le cou & les épaules. Par-dessus ce capuchon, vers 1270, les femmes posèrent un voile. Le capuchon, caché à sa partie supérieure, formait comme une guimpe sous ce voile chaperon. »

Le pèlerin porte un petit manteau à capuchon, la *gonelle*, & dessous ce vêtement un pourpoint court sans plis boutonné sur le milieu de la poitrine & tombant sur les chausses collantes à hauteur du genou.

Le saint, qui du bras droit allongé montre la route aux deux pèlerins, est vêtu d'une longue robe recouverte d'un grand manteau. La tête est coiffée d'un bonnet original, ressemblant dans le haut à une toque de juge, & dans le bas emboîtant le crâne en forme de ronde & vaste calotte demi-sphérique.

Les trois personnages tiennent à la main le long & fort *bourdon*² de pèlerinage, terminé, à l'extrémité, par deux grosses boules espacées d'un pied environ. Dans l'article *Esclavine* de son dictionnaire³, Viollet-le-Duc dessine une pèlerine & un pèlerin recouverts de cet habit spécial. C'est « une sorte de vêtement en forme de casaque emprunté aux orientaux (Sarrazinois) & que les pèlerins paraissent avoir adopté dès le douzième siècle. » L'*esclavine* a de grandes manches & est fendue sur le côté pour faciliter la marche. Les deux pèlerins reproduits par Viollet-le-Duc sont armés de bourdons à deux boules semblables à ceux que nous venons de relever. Ces

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Coiffure*, p. 208.

2. Deux anges nimbés portent déjà un bourdon à deux boules, dans la miniature de l'évangélaire de Charles le Chauve représentant le prince au milieu de sa cour. Ce manuscrit est de la fin du neuvième siècle. — *Mélanges d'archéologie*, curiosités mystérieuses, par le P. Cahier. Pl. VI, p. 49.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II. *Esclavine*, fig. 4 & 5, pp. 251 & 252.

deux figures sont tirées des *Merveilles du monde*, manuscrit de la Bibliothèque nationale des dernières années du quatorzième siècle, & du *Miroir Historial*, manuscrit de la même bibliothèque de 1440 environ.

Sur la petite face du midi s'arrondit un arbre aux feuilles ovales.

Au nord, est debout une pèlerine, habillée comme la précédente, & coiffée également de l'aumusse ou gonelle & du voile en turban; derrière son dos pend un chapeau à immense couvre-nuque.

La grande face de l'ouest représente un miracle de saint Jacques¹. Le petit enfant d'un pèlerin, accusé fausement du vol d'une coupe, est pendu à Toulouse. Le lendemain de l'exécution le père vient recueillir le corps de son fils, & il le trouve suspendu vivant au gibet, les pieds soutenus par la main de saint Jacques. Le saint & ce pèlerin sont vêtus comme nous l'avons observé précédemment : la coiffure du père est un bonnet rond, avec rebord en bourrelet; l'enfant porte un pourpoint court & une sacoche en sautoir.

Les deux fourches du gibet, disposées en trapèze, se rapprochent en montant; la traverse horizontale qu'elles supportent pouvait, par sa longueur, recevoir le corps de deux suppliciés.

IX. Jéhovah reproche, sur la face du levant, à Adam & à Eve d'avoir mangé le fruit de l'arbre de science².

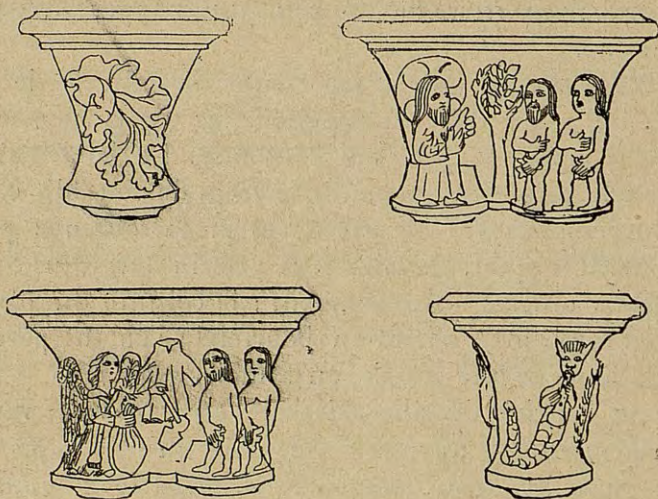
Au midi, une feuille ondulée de chardon. Un diable à tête cornue, au tronc finissant en queue de serpent écailleux, joue au nord un air de victoire sur un hautbois. Viollet-le-Duc ne décrit pas cet instrument de musique parmi tous ceux du moyen âge qu'il reconstitue dans le second volume du *Dictionnaire du mobilier*. Ce hautbois est ici caractérisé par sa

1. Dans un récent opusculé portant pour titre : *Le cloître du Jardin Massey à Tarbes*, M. l'abbé Cazauran a fait de très heureuses applications de la légende dorée de Jacques de Voragine. Il est regrettable que cet écrivain distingué n'ait passé, d'après son propre aveu, que deux heures dans le cloître. — Un arrêt entre deux trains. Un examen moins superficiel lui aurait épargné nombre d'assertions hasardées & nombre d'erreurs dans les attributs & le sexe même des personnages.

2. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

grosseur & surtout par son pavillon¹ qui empêchent de le confondre avec un flageolet. Cinq trous sont apparents sur le dessus du bois, un trou est percé près de l'anche sur le côté droit, & un autre trou sur le côté gauche, près du pavillon.

Sur la grande face de l'ouest, Adam & Eve appliquent avec la main sur leur nudité une large feuille de figuier. Un ange, à gauche, vêtu d'une robe à plis remontée à la



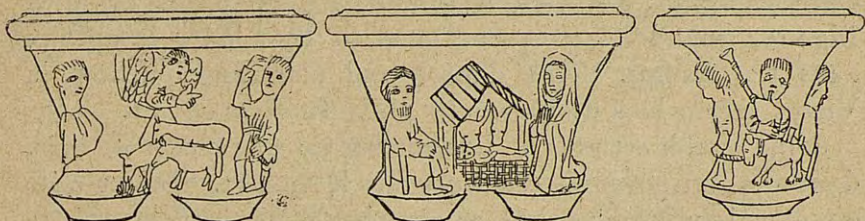
ceinture, leur présente les instruments de leur vie de travail, groupés entre les deux fûts au centre de la corbeille : une chemise à col droit ouvert & à courtes manches, un sac à moitié rempli par le grain des premières semailles; une houe au bois court emmanché dans un large fer plat. Le fer, divisé en son milieu par un angle saillant, porte une forte & courte douille. Ce modèle, absolument semblable aux outils de nos jours, est bien plus pratique « que la houe que les manuscrits des quatorzième & quinzième siècles², d'après Viollet-le-Duc, attri-

1. Au treizième siècle, les instruments de musique en bois étaient terminés en général par une tête d'animal, on en relève des exemples sur la maison des Musiciens à Reims; mais aux quatorzième & quinzième siècles apparaissent les pavillons évasés employés encore de nos jours.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II. *Houe*, p. 517.

buent aux agriculteurs, & figurent, emmanchée à l'aide d'une longue douille. »

X. L'adoration des bergers est très grossièrement représentée au levant¹. Au centre, un ange ailé chante dans les airs le *Gloria in excelsis*; le buste d'un auditeur, disgracieusement coupé à la ceinture, émerge du fût de gauche; des moutons paissent quelques touffes d'herbe; derrière le troupeau un berger se met en marche; il tient en laisse un chien, qui porte au cou un collier de cuir percé de trous, pour le jeu de l'ardillon de la boucle.



Si la petite face méridionale est dénuée de sculptures, sur la face du nord est assis un berger jouant de la *cornemuse*.

Cet instrument, déjà très perfectionné, se compose de l'outre, pressée sous le bras & dans laquelle le ménétrier insuffle de l'air au moyen d'un pipeau; les sons s'échappent par le bourdon libre supérieur encerclé de trois anneaux, & par la flûte percée de trous, sur laquelle les doigts du musicien plaquent des notes. « Dans un manuscrit du quatorzième siècle, dit Viollet-le-Duc², nous voyons déjà une cornemuse garnie du bourdon³; la flûte est percée de neuf trous. Un autre manuscrit du commencement du quinzième siècle⁴ reproduit également une cornemuse avec son bourdon parfaitement caractérisé posé sur l'épaule du joueur, mais la flûte est unique & la cornemuse ne possède pas le petit bourdon qui fait entendre

1. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II. *Cornemuse*, p. 261.

3. Note de Viollet-le-Duc : de 1320 environ. *Lancelot du Lac*, 2^e vol. Bibliothèque nationale.

4. Note de Viollet-le-Duc : de 1430 environ. Bibliothèque nat. lat., n° 873

la dominante. Toutefois, cette flûte est beaucoup plus longue que ne l'est le chalumeau actuel, lequel est petit & percé de huit trous. Dans la cornemuse moderne, le bourdon fait la basse continue, le petit bourdon donne la dominante & le chalumeau sert à moduler les airs. » La seconde des cornemuses décrites & dessinées par Viollet-le-Duc est l'exacte reproduction de la nôtre, & la première est comme celle du chapiteau munie d'anneaux autour du bois du bourdon.

Sur la face de l'ouest, Jésus est couché dans la crèche, & le bœuf & l'âne le réchauffent de leur haleine. Un treillis de branches entrelacées forme cette crèche; il est semblable aux claies piquetées, que dressent la nuit les pasteurs-bergers de la Bigorre, quand ils parquent pendant l'été leurs troupeaux dans les champs. Vêtue d'un grand manteau-capuchon, la Vierge se courbe à droite sur les pieds du *divin enfant*.

Saint Joseph est assis de l'autre côté sur une chaire de bois, dont nous retrouverons plusieurs fois le modèle. Elle est faite d'un demi-cylindre vertical en planches renfermant la tablette horizontale du siège & soutenue par de gros barreaux de bois carrés qui débordent en haut & en bas du corps du meuble. Cette chaise grossière a quelque peu la forme d'un fauteuil de bureau. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire du mobilier*, ne reproduit aucun meuble analogue.

Ce chapiteau que nous venons de décrire est très mal sculpté, mais en revanche la composition en est bonne; il copie maladroitement un remarquable chapiteau de Larreule, appartenant à M. B. de Lagrèze. Nous devons le publier, avec planche à l'appui, dans la continuation de notre étude sur les sculptures de cette abbaye. Nous retrouvons à Larreule l'ange & les bergers suivant leurs moutons, le ménétrier soufflant dans sa cornemuse, & l'Enfant-Jésus dans le crèche entre la Vierge Marie & saint Joseph; mais, là-bas, le ciseau de l'artiste a fouillé son marbre blanc avec une harmonie parfaite de plis & de contours.

XI. Sur la face du levant¹, à gauche, Dieu vient de tirer l'homme du limon, & Adam agenouillé adore son créateur. La

¹ Tailloir à cavet & à branche. Origine : Saint-Sever.

scène de la naissance de la femme occupe l'angle nord-est & la petite face nord; Dieu retire par la main la femme du flanc de l'homme endormi¹.

La petite face du midi est décorée d'une feuille de vigne déchiquetée & ondulée.

Dieu parle, à l'ouest, à Adam & à Eve & leur défend de



cueillir le fruit de l'arbre de science, — un arbre arrondi aux feuilles ovales.

XII. Les trois côtés de ce chapiteau d'angle², le dernier de la rangée méridionale du cloître, représentent Jésus portant sa croix.

Au nord, un héraut, la main sur le pommeau de l'épée, ouvre la marche. Le pourpoint court, sans plis, est à collet droit; les cheveux bouclés en auréole s'échappent d'un bonnet ou d'un casque arrondi. L'épée est attachée à un *baudrier*³ lâche, tombant sur la cuisse droite, d'après la mode suivie au

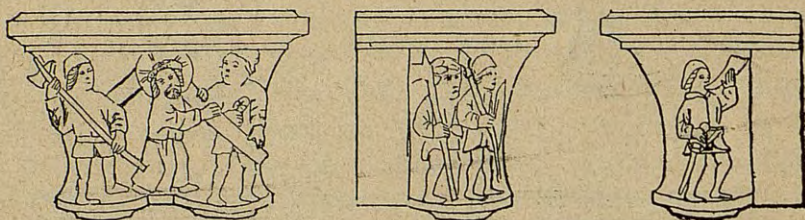
1. La disposition de ce groupe est la même que celle employée au seizième siècle par Raphaël, dans son tableau célèbre de la création de la femme.

2. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Baudrier*, p. 206.

moyen âge. « La courroie serrait la taille & la courroie lâche tombait sur la hanche. » Le héraut porte un *olifant* suspendu à la ceinture. « Cet instrument¹, d'après la définition de Viollet-le-Duc, est une corne de grande dimension, faite habituellement d'une dent d'éléphant, garnie de viroles de métal pour la suspendre au côté droit.

« L'olifant était une corne de guerre & de chasse; il servait à donner les signaux, à rallier les troupes, à annoncer l'approche de l'ennemi. »



En arrière, au levant, le Christ, vêtu d'une longue robe, porte la croix; il est aidé par Simon de Cyrène, coiffé d'une sorte de bonnet phrygien.

Derrière le Christ marche un bourreau vêtu d'un pourpoint court & coiffé d'un bonnet rond; il frappe Jésus du bois de sa hache d'armes. Deux soldats vêtus eux aussi d'un pourpoint & portant en tête la salade ferment la marche au midi.

L'un des deux tient une lance & le grand pavois du quinzième siècle, à base anguleuse comme la pointe de l'écu d'armoiries. Le second porte une hallebarde en forme de hache d'armes; au bout d'une longue hampe, la hache à large tranchant est munie au dos d'une pique horizontale. Nous lisons dans Viollet-le-Duc, qu'au quinzième siècle les hommes d'armes prirent pour combattre à pied « la hache à long manche de fantassin²... Cette sorte de hache ressemblait fort déjà à la hallebarde. » Dans son article consacré à la hallebarde,

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II, *Olifant*, p. 295.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI, *Hache*, p. 18.

M. Demmin publie de son côté¹, sous les numéros 10 & 13, des hallebardes suisses du quinzième siècle à peu près semblables à celles que nous décrivons.

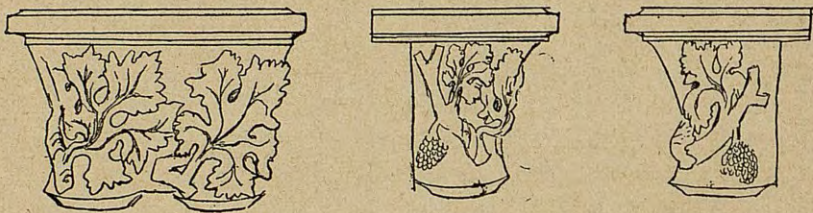
Ce chapiteau provenant du cloître de Trie est parfait de composition & très convenablement sculpté.

1. *Guide des amateurs d'armes*, par M. Demmin, p. 465.

II.

Face Occidentale.

XIII. Encastré dans le pilier d'angle¹, le premier chapiteau de la face du couchant présente sur les trois côtés des ceps de



vigne portant au nord de grandes feuilles déchiquetées & ondulées, à l'est & à l'ouest de belles grappes de raisin.

XIV. Au centre de la grande face méridionale², saint Sébastien radié est percé de flèches, les reins du martyr sont ceints d'un linge, ses jambes croisées, ses mains attachées derrière le dos.

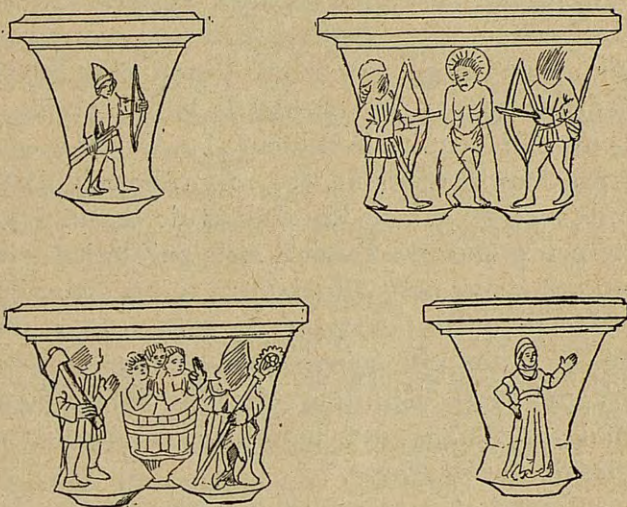
Deux soldats tirent de l'arc à gauche & à droite du saint. Leur arme n'est pas formée, comme certains modèles du moyen âge, avec un petit rondin central sur lequel sont coudées deux branches en demi-cercle, mais il est fait d'une seule pièce : une branche pointue aux deux extrémités & se renflant progressivement vers le centre. « Les arcs orientaux³ étaient à cette époque (fin du douzième siècle) très estimés ; ils sont désignés sous le nom d'arcs turquois. Ces arcs n'avaient guère plus de

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. Arc, p. 44.

1^m50 centimètres d'un bout à l'autre & se composaient de deux courbes fortement réunies au manche. Il fallait pour les bander beaucoup de force & d'adresse. Une vignette d'un manuscrit¹ datant de 1200 environ montre un archer armé d'un de ces arcs. » Viollet-le-Duc dessine, d'après le manuscrit des Chroniques de Froissart, à la Bibliothèque Nationale, deux archers français & anglais du quinzième siècle. Leurs armes



ont la forme de notre arc, mais ce dernier, par ses dimensions moyennes, se rapproche surtout de l'arc français. L'arc français, en effet, « n'est pas si grand que celui de l'archer anglais². »

Les deux archers dessinés par Viollet-le-Duc sont coiffés comme plusieurs soldats de pied du cloître de Tarbes, avec la *cervelière*³ d'un seul morceau, « coiffure de mailles ou de plaques de fer, enveloppant exactement la partie supérieure du crâne comme une calotte. »

L'archer de gauche a les cheveux bouclés sous un bonnet de feutre sans rebords ; il est vêtu d'un pourpoint à plis tom-

1. Note de Viollet-le-Duc : Psalt. latin. Bibliothèque Nationale.

2. *Ibidem*, pp. 55 & 56.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Cervelière*, p. 256.

bant à mi-cuisse. Le soldat de droite garde un paquet de flèches accroché derrière son dos, à l'exemple des deux archers de Viollet-le-Duc; la tête est mutilée, sa taille est pincée dans le corset à plis tuyautés du quinzième siècle, vêtement s'arrêtant au bas des hanches. A l'intersection des cuisses se renfle la *braguette*, l'accoutrement si étrange de cette époque dissolue. « Les gentilshommes portaient vers le milieu du quinzième siècle des pourpoints courts & des braies¹ très justes, qui dessinaient exactement les formes du corps. (Voyez *Surcot, pourpoint*.) C'est aussi à cette époque que les braies commencèrent à être munies de braguettes & ne furent plus fendues par devant, mais seulement par derrière de la ceinture aux reins, afin de pouvoir les mettre facilement. Les braguettes étaient attachées par deux boutons ou deux aiguillettes à la hauteur des aines, & étaient garnies en dedans de manière à former une saillie peu prononcée d'abord, mais qui devint tout à fait ridicule au commencement du seizième siècle. Dans les tapisseries de Nancy, qu'on prétend avoir appartenu à Charles le Téméraire, les braies sont garnies de braguettes. » Viollet-le-Duc, à l'appui de sa définition, dessine, dans la figure 8 de l'article Braies, des braies, avec braguette, absolument semblables à celles de notre archer².

Sur la petite face de l'est, un archer marche dans la direction du midi; il tient à la main gauche un arc & sous le bras droit un faisceau de flèches mutilées. Une femme est debout,

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III, *Braies*, p. 73.

2. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Braies*, pp. 69, 80 & 82.

« Les braies sont le caleçon plus ou moins long, plus ou moins serré.... Ce fut aussi à la fin du quinzième siècle que l'on commença à substituer aux braies les chausses & le haut-de-chausses. Les chausses, sous Charles VIII, étaient un pantalon à pied, collant, largement ouvert sur le devant & auquel s'attachait le pourpoint au moyen d'aiguillettes...

« Les braies finissent par n'être plus que les chausses ou les bas, & le haut-de-chausses devient culotte, puis pantalon, lequel pantalon n'est que la paire de braies des premiers temps du moyen âge. » — *Chausses*, pp. 149 & 153. « Les chausses sont bien ce que nous appelons aujourd'hui bas, c'est-à-dire le vêtement des jambes & des pieds. Quelquefois ces chausses étaient assez longues pour composer le vêtement auquel aujourd'hui on donne le nom de maillot & ne former qu'un avec les braies... Au quinzième siècle, les chausses longues, en façon de pantalon à pied, étaient portées par toutes les classes. »

à l'ouest, sa tête est couverte du chaperon pointu plissant sous le cou & entourée à hauteur du front par le voile-turban. La main gauche est appuyée à la hanche; le bras gauche à demi-déployé indique la direction du nord où est reproduite la légende de saint Nicolas. Cette femme est vêtue d'une robe à manches bouffantes aux épaules, le corsage est échancré jusqu'à la naissance de la gorge, la taille très haute est serrée par une ceinture au-dessous des seins. Nous étudierons cette coupe de vêtement, spéciale au quinzième siècle, en arrivant devant le chapiteau qui figure la légende de saint Georges.

Au centre de la grande face septentrionale est dressé un cuvier sans pieds fait de douves reliées par trois cercles de bois, deux en haut & un en bas.

Trois enfants nus émergent à mi-corps du baquet, les mains jointes, les cheveux aplatis bouclés autour du front & des tempes.

A gauche, le boucher anthropophage tient sur l'épaule droite la cognée du crime à manche court & à fer épais; il est vêtu d'un pourpoint sans plis, fermé sur la poitrine. « Pendant les douzième, treizième & quatorzième siècles¹, sont très fréquemment figurés dans les bas-reliefs ou les peintures qui représentent les travaux de l'année des bûcherons qui se servent de la cognée à lame assez large. Le dos de cet outil, dans les mêmes monuments, sert à assommer les porcs, que l'on ne saignait pas vivants, ainsi qu'on le fait aujourd'hui. Les cognées des charpentiers sont ou à dos carré plat ou à douille; alors la cognée est une véritable hache & sert à équarrir les bois. La cognée des charpentiers, à dos carré, est à deux fins : avec le tranchant, l'ouvrier taille & fend le bois; avec le dos, il enfonce les chevilles & les cales. La cognée de charpentier à dos carré est emmanchée assez court; la cognée hache usitée pour l'équarrissage en grand possède au contraire un long manche & par conséquent un puissant abatage. Ces outils & la manière de s'en servir ne changent pas depuis des siècles. » Saint Nicolas², étendant la main aux deux doigts bénissants,

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II. *Cognée*, p. 406.

2. Voir dans les *Mélanges d'archéologie : Décorations d'églises*, par le P. Cahier, p. 43, les deux planches reproduisant la vie de saint Nicolas, d'après les vitraux

réveille les petits enfants du sommeil de la mort. L'évêque, dont la tête nimbée & mitrée est mutilée, porte au-dessus d'un surplis la gonelle monastique ; il tient à la main son bâton pastoral terminé comme le bourdon des pèlerins par deux boules & couronné par la crosse. La crosse forme une volute aux contours dentelés & au vide intérieur occupé par une fleur de lys. Dans la planche hors texte 49 de son article orfèvrerie¹, Viollet-le-Duc dessine : « la volute d'une crosse du commencement du treizième siècle, trouvée tout récemment dans la petite église Sainte-Colombe de Sens... Le lys central de la volute est émaillé d'émaux nuancés. » En outre du lys central qui se trouve dans la crosse de saint Nicolas, la crosse de Sens porte également sur le dos de la volute une crête de dentelures.

XV. Un épisode de la légende de saint Nicolas, sculpté dans le même chantier de Trie², occupe la face méridionale de ce chapiteau³.

Au centre, sur un baquet semblable au précédent, mais supporté par des pieds, comme nos cuiviers de lessive, sont debout deux enfants nus, les cheveux bouclés & les mains jointes. Saint Nicolas, les cheveux bouclés entourés d'un nimbe, soulève à droite d'une main, au-dessus de la tête des enfants, le vase qui contient l'eau du baptême ; dans la main gauche il tient un livre à fermoir. Le saint, figuré plus jeune que sur le chapiteau précédent, est vêtu de chausses collantes & d'une tunique à plis tombant jusqu'au genou.

A gauche est agenouillé un personnage à barbe courte, qui prie en joignant les mains, pendant que le jeune saint ressuscite à la vie du Christ les petits enfants idolâtres.

Nous retrouvons le saint Nicolas du chapiteau précédent sur la petite face de l'est. Il est couvert de ses habits pontificaux & porte autour du cou une aumusse à petit capuchon rabattu. La mitre, assez haute, finit en pointe & est ornée de

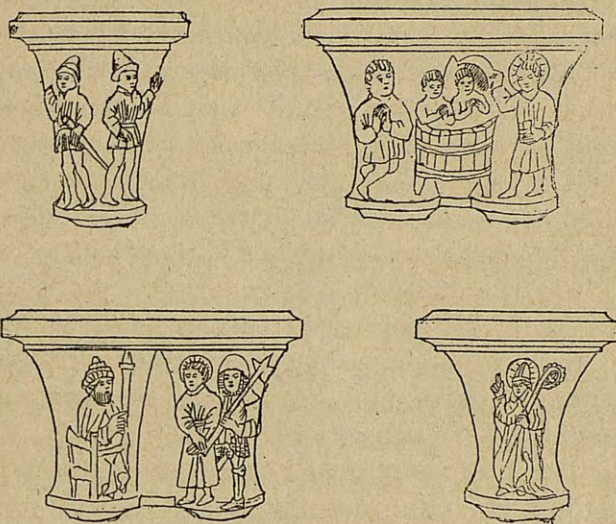
de la cathédrale d'Auxerre. La vie du saint est reproduite encore en détail sur les vitraux de Bourges & sur beaucoup d'autres monuments du moyen âge.

1. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire du mobilier*, t. II. *Orfèvrerie*, p. 228.

2. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

3. Nous verrons en examinant le chapiteau n° 20, qui continue certainement le chapiteau n° 15, que l'attribution de ce dernier à la légende de saint Nicolas est assez problématique.

deux bandes de broderie, l'une entourant les bords de la coiffe, l'autre montant perpendiculairement ; elles figurent sur le devant de la mitre les trois branches supérieures d'une croix. Cette mitre assez élevée porte donc « la banle verticale¹ & le bandeau » comme tous les bonnets d'évêque au moyen âge. « A la fin du quinzième siècle, la mitre épiscopale prend déjà des dimensions hors de proportions avec l'échelle humaine, & depuis lors ces dimensions ont encore été dépassées. »



Deux hommes vêtus de pourpoints à plis & de chausses collantes se tournent le dos à l'ouest. L'un d'eux, une main à la ceinture, l'autre bras levé se dirige vers le midi ; le second, la main posée sur un couteau, marche vers le nord ; il paraît jouer un rôle dans la scène qui se déroule sur la face septentrionale. Le coutelas sans garde est dans le fourreau, la lame tranchante d'un seul côté le fait ressembler à un stylet corse.

Sur la face du nord est représenté le jugement de saint Nicolas ; au centre, le saint, nimbé & la figure jeune, comme dans la scène correspondante du miracle, est tenu sous le bras par un homme d'armes & amené devant un juge.

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. IV. Mitre, p. 144.

Ce personnage est assis sur un fauteuil de bois demi-cylindrique, fait de planchettes encadrées dans des montants & des traverses.

D'une allure tout orientale¹, ce magistrat, couvert jusqu'aux pieds d'un ample manteau, tient à la main droite un sceptre terminé par un fer ovale reposant sur une boule. La tête barbue est couronnée par une coiffure très compliquée; sur un turban s'échafaudent en retrait trois petites couronnes dentelées surmontées d'une boule, une réduction minuscule de la tour de Babel.

L'homme d'armes qui amène saint Nicolas est armé à la mode du quatorzième siècle. Le sculpteur, dans une scène qui se déroule en Orient, a essayé de faire de la couleur locale, aussi n'a-t-il pas voulu revêtir ce guerrier de l'armure du temps.

Ce soldat est vêtu du haubert ou chemise de mailles qui le couvre de la tête au bas des hanches. Sur le capuchon relevé du haubert est placée la calotte de fer, la *cervelière*²; il porte sur l'épaule gauche la hache d'armes munie d'une pique transversale au dos de la douille. Par-dessus la cotte de mailles est jetée en guise de *gambison* un *tabar* flottant, fendue sur les côtés comme une dalmatique. La partie supérieure de l'armement ressemble à « l'armure d'Ulrich, landgrave d'Alsace³, dont le tombeau est placé dans le chœur de l'église Saint-Guillaume, à Strasbourg, un des chefs-d'œuvre de l'art du quatorzième siècle. »

Il est d'ailleurs à remarquer qu'au quinzième siècle les archers⁴ & gens de pied n'étaient quelquefois armés pour la défensive que du haubert & de la cervelière, mais en revanche ils ne portaient pas aux jambes des plates comme notre homme d'armes.

1. Saint Nicolas ayant été évêque de Myre, en Lycie, aux premiers temps du christianisme, la comparaison de l'adolescent du chapiteau devant un juge à turban oriental, au revers de la scène du cuvier, permet de reconnaître en lui sans trop de témérité le saint bien-aimé de nos petits enfants.

2. Un des trois « chevaliers se rendant à un tournoi, d'après une miniature d'environ 1320, » est coiffé de la calotte de fer, recouvrant le capuchon relevé du haubert. Quicherat, *Histoire du costume en France*, p. 213.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Armure*, p. 106.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Arc*, pp. 55 & 56.

Le quinzième siècle, en effet, reprend ses droits dans la partie inférieure de l'habillement & de l'armure de ce personnage. Au bas du ventre, dans une échancrure du haubert, se montre assez proéminente la braguette du temps de Charles VII. Les mains, les cuisses, les jambes & les pieds sont protégés par des gantelets, des cuissards, des jambards & des solerets de fer.

Les rotules sont recouvertes de genouillères convexes, accompagnées sur les côtés d'ailettes bilobées.

Le sculpteur a voulu, dans ce chapiteau assez bien travaillé, représenter une variante de la légende d'après laquelle saint Nicolas aurait ressuscité deux enfants au lieu de trois avant de parvenir à l'épiscopat.

XVI. Ce chapiteau¹ offre un des sujets les mieux traités du cloître : La légende de saint Georges protégeant la princesse de Silène livrée à un dragon. C'est la version chrétienne du mythe de Persée délivrant Andromède exposée à la Gorgone & du fabliau de Roger arrachant Angélique des griffes de l'Orque.

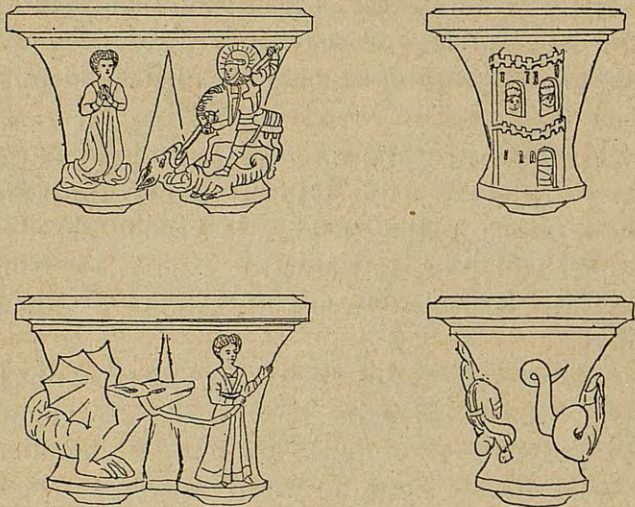
Mais ici la victime n'apparaît pas dans une païenne nudité ; chastement vêtue & les mains jointes, elle attend en prières l'issue du duel engagé entre le patron des chevaliers & le dragon. La princesse porte au midi, comme sur la face du nord, un surcot à longue jupe.

Une large ceinture entoure très haut la taille au-dessous des seins. Le corsage de la robe, décolleté en pointe jusqu'à la ceinture, est bordé d'une bande d'étoffe ou de fourrure, & il s'ouvre sur la tunique & la chemise couvrant la gorge. « Le surcot des femmes persista² jusqu'à la fin du quatorzième siècle, & avec le surcot la ceinture basse sur les hanches. Il fut même admis dans la toilette d'apparat jusqu'à la fin du règne de Charles VI, avec quelque variante dans la forme. Mais à cette époque, de longues qu'elles étaient les tailles des femmes deviennent très courtes & sont serrées par de larges

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. Ceinture, p. 114.

ceintures d'or, de passementerie ou d'orfèvrerie¹. » La figure que Viollet-le-Duc donne à l'appui des constatations précédentes est empruntée au manuscrit du quinzième siècle des chroniques de Froissart; elle représente une jeune femme vêtue exactement comme la princesse de Silène d'un surcot à taille courte & à large ceinture, décolleté très bas en pointe & bordé au revers d'une fourrure d'hermine. Viollet-le-Duc dessine encore dans son Dictionnaire une robe semblable d'après le



Boccace traduit du latin en français, manuscrit français de 1480. « Cette dame porte² une robe rouge & or, avec bordure & collet d'hermine à queue... La ceinture est vert & or... On observera que la coupe du corsage, contrairement à ce qui était d'usage quelques années auparavant, tend à élargir les épaules. »

La princesse porte une des coiffures les plus caractéristiques du quinzième siècle. Les cheveux sont divisés en deux masses arrondies des deux côtés du crâne & recouverts d'une résille

1. Voyez dans *l'Histoire du Costume*, par Quicherat, p. 285, des robes taillées sur le modèle de celle de la princesse de Silène. « Grandes dames à la mode de 1450 (Champollion-Figeac, *Les tournois du roi René*.) »

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. IV. *Robe*, p. 395.

ou d'un bonnet à carrés capitonnés. Sur la face du nord, les carrés formés par les mailles de la résille ou le capitonnage du bonnet sont très apparents; cette coiffure correspond par son ensemble, sauf quelques différences de détail, à celle que Viollet-le-Duc dessine & décrit, « d'après une coiffure¹ prise sur une vignette d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale & sur un fragment de sculpture du château de Pierrefonds (1395 à 1400)... Une riche coiffe entourée d'une guirlande de fleurs naturelles surmonte les nattes & forme deux proéminences très marquées des deux côtés de la tête. Le tout est couronné d'un escoffion, sorte de bourrelet, ou plutôt de coussin, couvert d'une résille enrichie de passementeries & de grains d'or de verre ou de perles. » Nous retrouvons, par exemple, exactement le type de la coiffure de la princesse « dans un couvre-chef² de chambre porté par une dame couchée, vêtue d'une simple chemisette. Ces couvre-chefs sont blancs, unis ou piqués, enveloppant entièrement les cheveux... Taillé en manière de cornet, on lui donna plus tard le nom de cornette, qu'il conserva jusqu'au dernier siècle, quoique la forme de ces dernières coiffures de nuit ne rappelât en rien les bonnets cornus de la fin du quatorzième siècle. »

La figure dessinée par Viollet-le-Duc a ses cheveux, comme ceux de notre princesse, cachés sous une résille ou une coiffe matelassée, à petits carrés, & bombée de chaque côté du crâne en forme de cornes.

Le dragon fantastique occupe le centre du groupe; il est traité d'après le type conventionnel de la Tarasque : gueule allongée à puissante mâchoire, oreilles pointues, ailes à membranes à moitié déployées, fortes pattes armées de griffes, corps allongé terminé par une queue de reptile.

Saint Georges, à cheval, armé de pied en cap, enfonce à droite sa longue lance dans la gueule retournée du monstre.

Le saint porte en tête une salade à visière fixe & percée d'une fente rectangulaire; ce casque est relevé en arrière & laisse les yeux à découvert. « La salade française à visière

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Coiffure*, p. 224.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Couvre-chef*, pp. 323 & 324.

fixe¹ consiste plutôt, vers le milieu du quinzième siècle, en un timbre devant lequel une doublure est rivée percée de vues & formant ainsi une visière. Mais puisqu'on rapportait cette visière, il y avait tout avantage à la faire mobile, & c'est ce qui arriva. »

Le bas du visage est protégé par une *mentonnière*², « un appendice que l'on attachait au quinzième siècle devant la barbute & qui protégeait le nez & le bas du visage. » Saint Georges est couvert d'une armure de fer complète mais dont les détails sont peu distincts. La cuirasse, d'une seule pièce, est décorée d'une croix & laisse voir l'encolure d'un haubert de mailles. La braconnière formant jupon de fer autour des hanches se divise en trois lamelles imbriquées. Les rotules sont protégées par des genouillères à ailettes bilolées. « Les premières braconnières³ vers la fin du règne de Charles V (1395 environ), sont longues, composées de trois & même de cinq lames... Plus tard, la braconnière se compose de trois lames par devant & de trois par derrière. » La poitrine du cavalier est protégée par le petit écu de tournoi portant sur fond uni une croix alésée. Viollet-le-Duc dessine dans la figure 13 de son article *écu* un chevalier de la fin du quatorzième siècle, armé, sur son cheval, de la lance & de l'écu, comme notre saint Georges. « Ces écus targes⁴ étaient en combattant suspendus au cou par la *guige*⁵ & maintenus à la saignée par les *énarmes*, qui ne se composaient que d'une seule courroie; la main gauche demeurait libre. »

La lance de notre cavalier n'est pas munie de la grande rondelle destinée à servir de protection & d'arrêt à la main, mais elle est simplement renflée par un anneau rond d'arrêt.

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI. *Salade*, p. 263.—A l'occasion des dernières fêtes commémoratives de la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc, le journal *l'Illustration* a publié un casque du Musée d'Orléans attribué à la Pucelle qui est identique à la salade de notre saint Georges.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI. *Mentonnière*, p. 201.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Braconnière*, p. 220.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. *Ecu*, t. V, p. 355.

5. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. *Guige*, p. 490. « Courroie destinée à suspendre l'écu au cou. »

Viollet-le-Duc reproduit, d'après un *Tite-Live*¹ français de la bibliothèque de la ville de Troyes, datant du commencement du quinzième siècle, un soldat armé d'une lance dépourvue de rondelle, mais munie de deux renflements un peu espacés; la main de l'homme d'armes y trouvait deux points d'arrêt, suivant qu'il voulait tenir sa pique plus courte ou plus longue. Bien que le cheval sur lequel est monté le patron des chevaliers soit dépourvu d'armure à plates, la bride, le harnachement & la selle sont intéressants à signaler.

Le dossier de la selle porte ce troussequin à dossier, employé par les chevaliers du moyen âge, qui dans les charges archoutait les reins du cavalier & lui permettait de mieux porter & supporter les coups de lance. Les courroies plates de la bride sont reliées près du mors & près de l'oreille par deux rondelles de métal.

Une large courroie part du troussequin de la selle & finit à la racine de la queue; elle est reliée, à un trait horizontal qui contourne la croupe du cheval, par deux courroies de rattachement reliées par des plaques rondes; les extrémités de ces bandes de cuir intermédiaires flottent libres sur les cuisses & les flancs du cheval.

Dans la figure 22 de son article *Harnois*² Viollet-le-Duc montre un cheval tout équipé de la fin du quatorzième siècle, dont la bride, la selle & la croupière sont agencées comme le harnachement du cheval de saint Georges.

Sur la face nord du chapiteau, la princesse a dénoué sa ceinture & elle mène en laisse comme un agneau le monstre dompté par saint Georges.

La jeune fille, suivie du dragon aux ailes déployées, se dirige vers l'ouest où l'artiste a dressé le palais de Silène. Cet édifice carré est à deux étages; deux des faces sont apparentes. Au rez-de-chaussée sont percées quatre petites fenêtres rectangulaires; dans le mur de droite s'ouvre une porte sans battant, laissant voir les marches d'un escalier qui conduit à l'étage supérieur. Les deux murs apparents sont couronnés

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI. *Lance*, p. 169.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI. *Harnois*, p. 52.

de créneaux surplombant des machicoulis. Au-dessus de ce rez-de-chaussée est disposé de même un autre étage couronné lui aussi par des créneaux & des machicoulis, & couvert par un toit écrasé à quatre pans. A deux fenêtres en plein cintre sont penchés, couronne en tête, le roi & la reine anxieux sur le sort de leur fille. Ce mode de tours à double corps, s'étaguant en retrait l'un sur l'autre, était employé à la fin du quatorzième siècle & au commencement du quinzième. Le château de Pierrefonds en est un des plus beaux exemples. Les machicoulis nettement indiqués nous ramènent aussi au quatorzième siècle. « Les machicoulis¹ existaient dans les hourds de bois que l'on élevait sur les remparts dans les premiers temps du moyen âge & jusqu'au treizième siècle. Mais les hourds de bois étant souvent incendiés par les assiégeants, on les remplace, vers la fin du treizième siècle, par des chemins de ronde bâtis en encorbellement au sommet des murs & des tours & percés de trous rapprochés par lesquels on laissait tomber sur l'assaillant des matériaux de toute nature, de l'eau bouillante, de la poix chauffée, &c. »

XVII. Au midi de ce chapiteau², le prophète Elie est enlevé au ciel sur un char de feu ; sa tête à longue barbe perd son front dans les nuages ; il laisse tomber son manteau aux pieds d'Elisée, son disciple.

Elisée porte, sur une longue robe, la *gonelle* monastique, longue aumusse à capuchon rabattu.

Au levant s'étale une feuille de vigne frisée & ondulée.

L'écu de la famille de Rivière-Labatut, aux trois épées en pal, occupe la petite face de l'ouest.

Le prophète Elie, debout au nord, à la droite d'un autel, fait descendre le feu du ciel sur un agneau d'holocauste, tandis que de l'autre côté trois prêtres de Baal invoquent leur faux dieu impuissant.

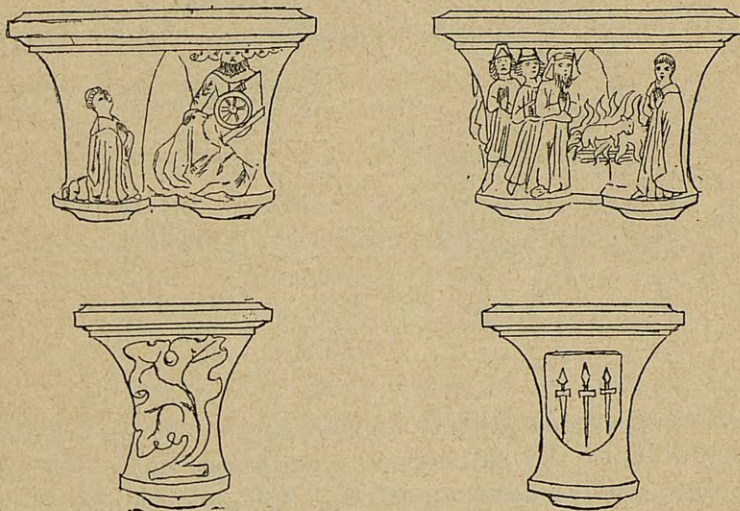
Ces trois prêtres sont disposés par rang d'âge : un vieillard, un jeune homme, un adolescent.

Le plus jeune est couvert d'une robe à plis tombant à mi-

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*, t. V. *Machicoulis*, p. 196.

2. Tailloir à listel entre un cavet & une doucine. Origine : Trie (?).

jambe; la robe longue & plissée des deux autres descend jusqu'aux pieds. L'enfant & le vieillard prient les mains jointes; le jeune homme commande de la main à la foudre absente de Baal. Leur coiffure, présentant deux variétés de la mitre, est très originale. L'enfant porte un bonnet en tronc de pyramide, décoré sur le devant d'une plaque ou d'un repli d'étoffe triangulaire; le jeune homme est coiffé d'un bonnet carré à bandeau plat, semblable à nos toques d'avocat; tous les deux sont



imberbes & portent les longs cheveux, crêpelés à la mode italienne, tombant en deux masses sur les épaules. Cette mode fut introduite en France à la fin du quatorzième siècle, comme nous l'avons vu précédemment, par les seigneurs de la cour de Charles VI & principalement par son frère Louis, duc d'Orléans. « Il portait¹ les cheveux longs crêpés tombant sur les oreilles & derrière le cou. » Le grand prêtre a le front couronné par le bandeau de la coiffe du chaperon, dont les plis bouillonnés forment crête sur le crâne & tombent en deux pans le long des oreilles². Viollet-le-Duc montre

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Coiffure*, p. 219.

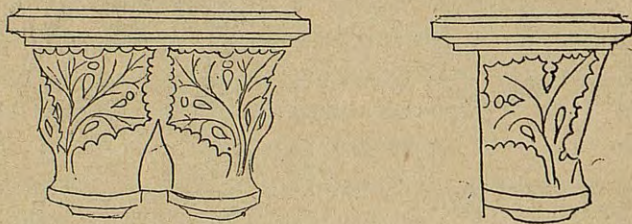
2. Viollet-le-Duc, t. III. *Chaperon*, p. 137.

en divers croquis juxtaposés de combien de manières différentes on portait le chaperon replié autour de la tête. Cette étoffe se disposait alors en turban autour du crâne, & comme le font les orientaux pour le turban, chacun à la fin du moyen âge enroulait ce mantelet à sa fantaisie.

XVIII. Les trois côtés de ce chapiteau¹, adossé au pilastre central, sont décorés de feuilles de vigne déchiquetées.

Une fantaisie de l'artiste a imprimé sur ces feuilles, comme une date, le dessin des moulures flamboyantes les plus fréquemment employées pendant le quinzième siècle.

Dans l'intérieur même des feuilles sont gravées, en effet, en



creux deux de ces langues de flammes surmontées d'un cercle, qui ressemblent à des points & virgules; deux autres langues sans points sont creusées au-dessous. Quelques archéologues ont donné assez heureusement à ce dessin le nom de *mouchettes*, car il a été employé au dix-huitième siècle dans la partie antérieure de cet instrument. Cette moulure, qui a toujours sa place dans les menaux des grandes fenêtres, pendant la période ogivale flamboyante, était tellement familière aux yeux & au ciseau des sculpteurs qu'ils la gravèrent même en creux dans leurs feuilles de vigne décoratives.

XIX. Ce chapiteau², encastré comme le précédent dans le pilastre de milieu, représente la lapidation de saint Étienne.

Au centre de la grande face, le premier martyr, à genoux, reçoit deux pierres sur la tête & semble protéger de la main

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

ses lèvres en prière. Deux personnages mutilés se préparent, à droite & à l'ouest, à lancer des pierres contre le saint. Quatre autres bourreaux tenant également des pierres s'échelonnent de la gauche jusque sur la petite face de l'est. L'exécution de ces sculptures est très grossière.



XX. Malgré la plausibilité d'autres interprétations, nous croyons reconnaître ici la prédication de saint Nicolas enfant. A gauche est assis un personnage vêtu d'un grand manteau & coiffé à l'orientale : c'est le juge devant lequel comparait saint Nicolas, sur le chapiteau n° XV.

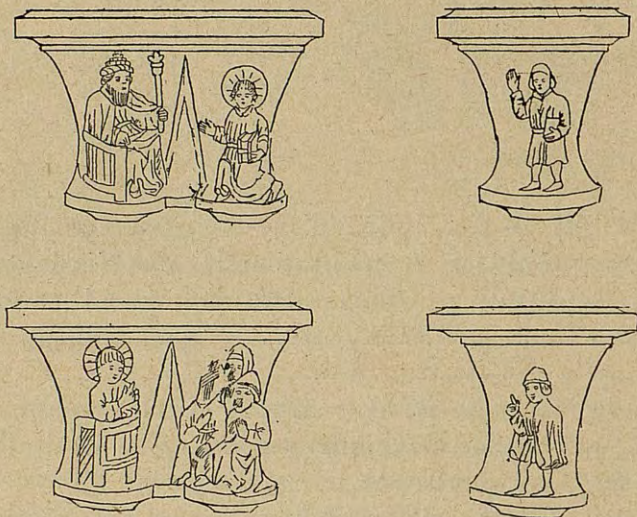
Devant le magistrat se tient debout Nicolas enfant ; il lui demande l'autorisation de donner au peuple de Lycie l'enseignement de la foi chrétienne.

Au levant, Nicolas, coiffé d'un bonnet rond sur ses cheveux bouclés & vêtu d'une robe tombant à mi-jambe, tient sa main droite élevée, les deux premiers doigts étendus, dans la pose hiératique que les sculpteurs de Larreule, de Trie & de Saint-Sever donnent en général au Christ quand ils le figurent.

Un personnage, à l'ouest, marche dans la direction du nord ; il porte sur une robe à plis un manteau sans manches descendant jusqu'au genou. Ce vêtement boutonné sur l'épaule a conservé jusqu'à nos jours sa forme & son nom significatif de pèlerine. Sur les cheveux ondulés de cet homme est posé ce bonnet familier à Louis XI dont le bord relevé sur la nuque est rabattu en pointe devant les yeux. Charles d'Or-

léans, frère de Charles VI, porte un semblable bonnet dans le dessin¹ reproduit par Viollet-le-Duc & que nous avons précédemment étudié.

Nicolas prêche, au nord, dans un édifice. Il est debout dans une chaire carrée, en bois, supportée par des montants reliés à des traverses, & munie à l'arrière d'une cage de bois dissimulant l'escalier. C'est le type de la chaire du professeur dans les collèges.



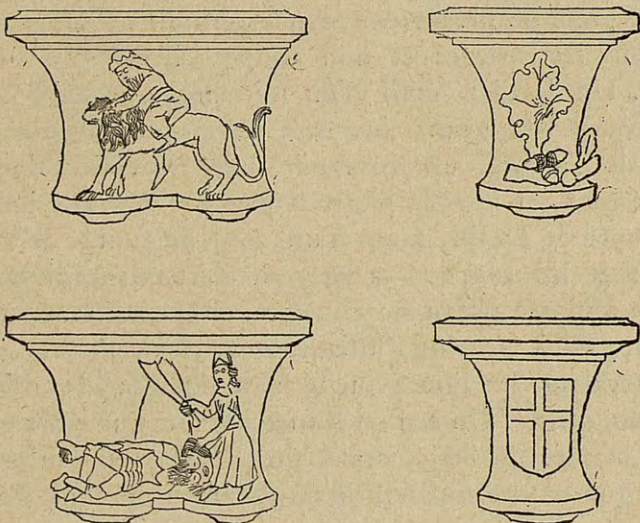
Deux auditeurs assis écoutent la parole divine & debout ; derrière eux, se tient une femme coiffée du chaperon relevé, sur lequel est enroulé le voile-turban. Toute cette scène rappelle Jésus prêchant dans le Temple & retrouvé par sa mère au milieu des docteurs.

XXI. Un géant barbu & cuirassé est couché par terre sur la face méridionale de ce chapiteau², & un jeune homme s'apprête à lui couper la tête. Le soldat renversé est armé de vastes spallières, de brassards & de cuissards, à cubitières & à

1. Manuscrit de la Bibliothèque Nationale. (Ancien fonds français, n° 7080).

2. Tailloir à listel sous un cavet & sur une doucine. Origine : Trie(?). Comme nous l'avons précédemment écrit, ce chapiteau est de même facture que le n° 17, & peut-être a-t-il ainsi que ce dernier une origine distincte.

genouillères; la braconnière qui protège ses flancs se compose de quatre lamelles circulaires coudées en angle au milieu du ventre; elle remonte par sa forme & le nombre des imbrications au règne de Charles VI, pendant le cours duquel fut adoptée cette partie de l'armure à plates. La taille très fine est enserrée par la pansière, qui s'effile en accolade sur le plastron. Le jeune homme qui se penche à droite sur son ennemi vaincu est couvert d'une robe; il porte sur ses cheveux, tombant



crêpelés en deux masses sur les épaules, un bonnet en tronc de pyramide semblable à celui du plus jeune des prêtres de Baal, mais décoré sur deux de ses faces de triangles d'étoffe ou de métal la pointe en haut. Le coutelas que le jeune homme tient au poing est à un seul tranchant & sans garde, la lame étroite au talon va en s'élargissant vers l'extrémité; une entaille dans le fer au dos de la pointe en fait une arme d'estoc & de taille.

Certains archéologues ont cru reconnaître dans ce chapiteau Judith coupant la tête à Holoferne. Le général assyrien, d'après la légende biblique, n'était pas en habit de guerre au moment de passer de vie à trépas. Le sculpteur a essayé aussi,

c'est apparent, de figurer un géant dans le personnage couché à terre & tenant à la main droite une énorme massue.

Les partisans de la légende de Judith objecteront que la veuve de Béthulie était coiffée d'une mitre comme notre personnage énigmatique. On peut leur répondre que pendant toute la période ogivale les mitres étaient pointues & non pas en tronc de pyramide. La coiffure de notre David est la même que celle du jeune prêtre de Baal ; il porte, comme ce dernier, les cheveux crépelés en deux masses & est vêtu comme lui d'une robe tombant jusqu'à la cheville. Une femme, & le cloître nous en présente plusieurs exemples, aurait ses longs cheveux épars sur les épaules & non coupés droit au-dessous des oreilles. Un dernier détail vient trancher tous les doutes. Le front bombé du géant couché à terre porte, creusée par le ciseau de l'artiste, une profonde blessure : c'est donc bien Goliath qu'a renversé la pierre lancée par le jeune berger.

L'épopée de David, tuant d'un coup de fronde le Philistin Goliath & lui coupant la tête, est contemporaine encore de la scène sculptée sur la face nord du chapiteau & représentant Samson, grand tueur de Philistins devant le Seigneur. Samson est à cheval sur un lion à queue héraldique & l'étouffe de ses mains puissantes. Un écu en pointe portant une croix en relief occupe la face de l'est, tandis qu'à l'ouest est sculptée plus grande que nature une feuille de chêne surmontant d'énormes glands. Ce chapiteau est artistiquement travaillé.

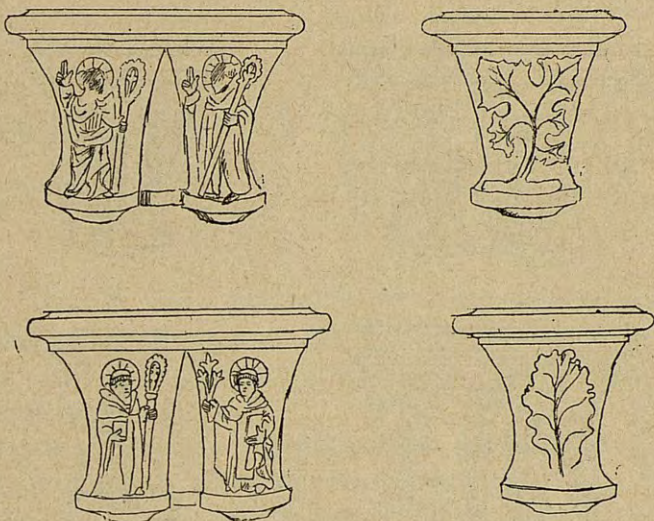
XXII. A l'ouest¹ s'étale une feuille de chou frisée & ondulée, & à l'est une feuille de vigne déchiquetée. Sur la face du midi sont debout deux saints personnages nimbés & radiés, vêtus d'une longue robe que recouvre un grand manteau à capuchon. Le saint de gauche porte dans une main une crosse à volutes, à crochets, avec fleur de lys intérieure, semblable à la crosse de saint Nicolas ; il tient dans la main droite un livre fermé.

A droite, le second saint est un moine, comme l'indique le long & large scapulaire visible entre sa robe & son manteau ; il élève d'une main une branche portant trois fleurs de lis.

1. Tailleoir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

Ces trois fleurs, symboles de chasteté, ne rappelleraient-elles pas le miracle de saint Sever faisant reverdir un arbre desséché? Ce miracle lui-même n'était que le souvenir du bâton de saint Joseph¹ piqué en terre & couronné le matin de lis épanouis.

Sur la face du nord sont debout deux prieurs d'abbaye, vêtus d'une robe & d'un manteau sans manches; ils tiennent élevée leur main droite bénissante, aux deux doigts étendus,



& s'appuient de la main gauche sur la crosse abbatiale à fleur de lis dans l'intérieur & à crête dentelée autour de la volute².

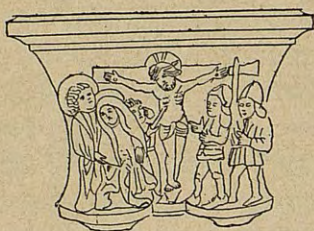
XXIII. Le Christ radié est représenté, sur la face du midi³, expirant sur la croix. A droite du crucifié, la Vierge Marie éplorée, la tête & les épaules couvertes du grand manteau,

1. « Saint Sever avait l'habitude, au temps où les lis fleurissent, de les cueillir pour en décorer les murs de sa sainte demeure. » Grégoire de Tours, *Histoire religieuse de la Bigorre*, par G. B. de Lagrèze, p. 199. — Ce moine portant trois lis à la main & qui serait saint Sever, figuré au-dessous d'un tailloir à cavet & à boudin, confirme notre attribution à l'abbaye de ce nom des chapiteaux ornés à l'abaque de ces deux moulures.

2. Un chapiteau de Larreule provenant de la maison Ténor & conservé dans les collections de M. Xavier de Cardaillac représente également des moines debout; l'un d'eux, le prieur, s'appuie lui aussi sur une crosse à volute dentelée.

3. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

est soutenue sous les bras par saint Jean ; l'apôtre bien-aimé à le front entouré d'une auréole de boucles de cheveux. Auprès de la croix, le soldat Longin enfonce sa lance dans le côté droit de Jésus, & il porte en même temps son autre main à ses yeux malades, guéris subitement par le jet du sang divin. A la gauche du Christ est debout, la main tendue dans une attitude de commandement, un guerrier armé de pied en cap ; il est coiffé d'une immense salade à visière triangulaire & fixe comme



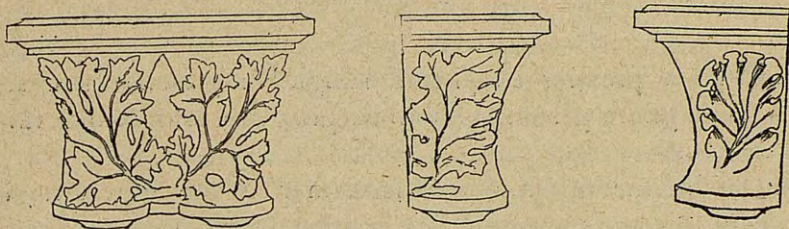
celle de saint Georges ; de vastes spallières protègent ses épaules. Cet homme d'armes est tout habillé de fer. Les détails de l'armure encore apparents sont : une braconnière légèrement entaillée sur une de ses lames intermédiaires & formée de quatre lames circulaires imbriquées ; des genouillères relient les jambards aux cuissards avec leur ailette bilobée.

Derrière son chef est un soldat, cervelière en tête, la hache d'armes sur l'épaule, & sur le dos un court pourpoint à plis.

Sur la face du levant est debout encore un second soldat qui se rattache à la scène du crucifiement ; il est coiffé du casque conique & à rebord que portaient les croisés de la période romane ; il tient d'une main le grand pavois hexagonal dont

les deux pointes pouvaient se ficher en terre, & de l'autre main une lance au large fer en forme de carreau.

Une sainte femme tourne le dos à ce soldat, un vase dans les mains, elle se dirige vers le nord, où est représenté Jésus détaché de la croix. A gauche, saint Jean, toujours couronné de ses cheveux bouclés, appuie sur sa main sa tête appesantie par la douleur. La Vierge Marie, couverte du même voile de



deuil, baise la main percée & pendante de son divin fils. Jésus est détaché de la croix par Nicodème & Jean d'Arimathie, vêtus d'une robe tombant à mi-jambe & auréolés d'un nimbe à pointes rayonnantes.

Les sculptures de ce chapiteau sont exécutées avec pureté & chaque scène est admirablement composée.

XXIV. Ce chapiteau¹, le dernier de la série occidentale, est encastré dans le pilastre d'angle. Au midi s'épanouissent de grandes feuilles de vigne dentelées, à l'ouest une feuille de chardon & à l'est une feuille de chou frisée & ondulée. Les feuillages décoratifs sont toujours traités d'une façon presque irréprochable.

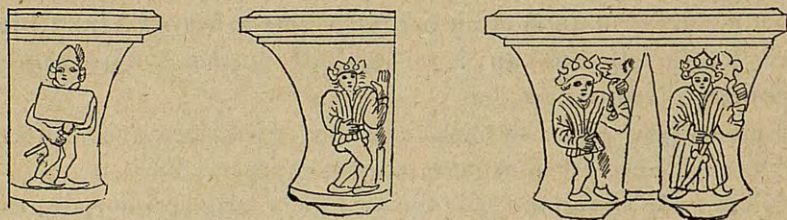
1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

III.

Face septentrionale.

XXV. Ce premier chapiteau d'angle¹ représente sur ses trois faces quatre personnages grotesques, des fous & des varlets de cour.

Au midi, un fou, la tête de face, marche vers le levant ; il est coiffé sur ses cheveux longs & crépés d'un bonnet pointu



orné d'une plume ; il est vêtu d'un manteau carré, en forme de chasuble, ouvert sur les côtés & percé d'un trou pour laisser passer la tête. Le cou est entouré par le col du pourpoint échancré sous le menton ; le bras gauche est replié sous le manteau, la main droite maintient entre les jambes le cheval de bois des enfants, un bâton à pomme ronde & plate. Les jambes portent des chausses collantes & les pieds des souliers pointus.

Le manteau de ce personnage, de forme rectangulaire, ressemble assez exactement au *poncho* de l'Amérique du Sud ; on peut le rapprocher de la *cape* ou *pluvial* du moyen âge :

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

« La chape laïque¹ est exactement ronde avec un trou pour laisser passer la tête, ouverte ou fermée & habituellement garnie d'un capuchon... Le pluvial, dit Du Cange, est le vêtement qui sert à garantir l'homme contre la pluie, & c'est en effet à cet usage que le pluvial ou cape fut d'abord employé. Le pluvial se retrouve dans les monuments figurés de la Grèce & de Rome. C'est la *pænula*, le manteau à capuchon, la cape de voyage. Mercure est parfois, en sa qualité de messager, revêtu de la pénule; c'est une cape ronde fermée presque totalement par devant avec capuchon. Quelques personnages peints dans les catacombes de Rome sont vêtus de la cape ronde, sans autre ouverture que celle nécessaire pour passer la tête & sans capuchon. Ce vêtement usité chez les Grecs, adopté par les Romains, demeura dans les Gaules. »

Le bonnet conique de ce personnage, que nous avons trouvé & trouverons encore sur d'autres têtes, était porté au quinzième siècle par les bourgeois : « Au commencement du quinzième siècle², les hommes adoptent le chapeau à haute forme, conique tronqué, souple, sans bords ou avec petit bord légèrement relevé. » Dans la figure B de la planche 12, Viollet-le-Duc reproduit un chapeau absolument semblable au nôtre : il est « à petit bords, porté habituellement par les gens de classe moyenne. »

La grande face est de ce chapiteau est occupée par deux autres fous. Celui de gauche, la tête de face, marche vers le nord; la figure imberbe porte sur les longs cheveux crêpés une couronne à quatre pointes en forme de carreaux. Sur le poing gauche relevé à la hauteur du front est perché un grand oiseau mutilé, un faucon sans doute. Ce fauconnier porte des chausses collantes & des souliers pointus. Le pouce de la main droite est engagé dans la ceinture du corset, qui ne descend

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Cape*, pp. 90, 91, 92. — Un « seigneur en manteau, vers 1370, d'après Willemin, *Monuments inédits*, t. I » porte comme notre fou une cape-chasuble, à pans carrés, mais descendant jusqu'aux chevilles. Quicherat, *Histoire du Costume en France*, p. 233.

Voir dans les *Mélanges d'archéologie : Décorations d'églises*, par le P. Cahier, pp. 18 à 23, une étude sur divers ornements ecclésiastiques : *chasubles*.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Chapeau*, pp. 127 & 128.

qu'au-dessous des hanches; entre les cuisses la braguette fait une saillie bombée. Ce corset présente plus exactement que les exemples que nous avons déjà cités un type de ce vêtement singulier des hommes au quinzième siècle. Des épaules, renforcées par un matelassé intérieur de crin ou d'étoffes, descendent sur la poitrine en deux groupes six petits plis tuyautés; ces plis s'amincissent à la ceinture & retombent sur le ventre en se développant de nouveau. « Voici ¹, dit Viollet-le-Duc, le corset élégant des jeunes gentilshommes vers 1415². Ce corset de velours de soie, ou de drap de laine fin, est fourré, pourfilé au bas, agrafé sur les côtés sans collet. Le collet visible est celui du pourpoint ou de la cotelle. Les manches sont très amples & bouillonnées aux épaules. La taille très longue & très serrée, sans autre ceinture qu'une mince ganse, commence immédiatement au-dessus des hanches. Les plis sont fixes, cousus, & forment la taille; ils sont réunis sur le ventre & divisés en deux groupes derrière le dos jusqu'à la ceinture, d'où ils tombent en un seul faisceau sur les reins. »

Le personnage de droite a la même attitude que son voisin. Sur ses cheveux crêpés est posée une couronne aux trois pointes en carreaux; la main gauche, difforme, supporte une marotte dont l'extrémité brisée semble figurer une fleur de lis. A la ceinture est suspendu un poignard court dont le pommeau & les extrémités de la garde sont formés par des boules³. La longue robe du quinzième siècle, aux épaules rembourrées, descend jusqu'aux pieds. Cette robe présente, comme le corset précédent, les deux faisceaux de plis tuyautés & cousus, partant des épaules, réunis à la ceinture & tombant en un seul faisceau de tuyaux d'orgue, sur le devant de la jupe. « De 1440 à 1470⁴, les gentilshommes adoptent une coupe de robe

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Corset*, p. 270.

2. Note de Viollet-le-Duc, *Girard de Nevers*. Manuscrit Bibliothèque Nationale, fonds fr.

3. Une gravure d'Albert Dürer, portant la date de 1512 (de la série consacrée à la passion de Jésus-Christ), représente un juif recouvert, comme le premier fou, d'une cape aux pans taillés droit & portant, au côté, comme notre troisième personnage, un poignard au pommeau & à la garde formés par trois boules.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. IV. *Robe*, p. 294.

assez étrange. Ce vêtement collant¹ sur la poitrine, le dos & latéralement des aisselles à la ceinture, possède devant & derrière un double faisceau de trois plis chacun qui partent des épaules, se réunissent à la hauteur de la taille très basse, pour descendre en six tuyaux assemblés jusqu'aux pieds. Ajustées à la taille, ces robes peuvent se passer de ceintures, & celle-ci n'est généralement qu'une ganse de soie laissée lâche & à laquelle pendent par devant *une dague* & latéralement une aumonière. Les manches, passablement larges, sont rembourrées aux épaules afin d'élargir autant que possible le haut du torse. Il était alors de mode d'avoir les épaules très larges & carrées, le haut du torse développé, les hanches menues & le cou dégagé. Les tailleurs se chargeaient naturellement de suppléer à ce que la nature refusait à leurs clients². »

Le quatrième fou se tient debout sur la face du nord les jambes croisées. Une couronne à trois pointes en carreaux est posée sur ses cheveux longs & crêpés. La main gauche élevée à la hauteur du front semble appuyée sur un bâton brisé, dont on voit l'extrémité en saillie à côté de la pointe du pied droit. Souliers pointus, chausses collantes & braguette bombée. Le pouce de la main droite est engagé dans la ceinture du corset à plis. Chez ce personnage, comme chez les précédents, on remarque autour du cou, se dégageant de la robe, le collet échancré du pourpoint. Le corset à plis est d'un dessin absolument semblable à celui de la robe à plis que décrit Viollet-le-Duc. Ce corset, comme celui de la face du levant, présente en revanche avec le corset dessiné par Viollet-le-Duc une légère variante. Les six plis divisés sur les épaules en deux faisceaux,

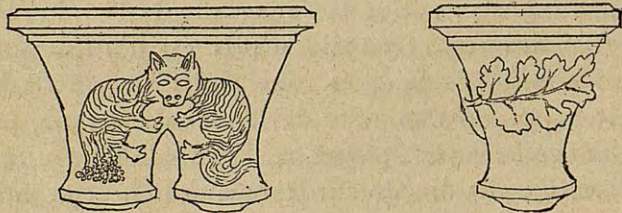
1. Viollet-le-Duc, Manuscrit Bibliothèque Nationale. *Miroir Historial français*, 1440 (environ) dédié à Charles, duc de Bourbon, mort en 1456.

2. Voyez dans l'*Histoire du Costume*, de Quicherat, p. 175, des modèles de bonnets pointus & de robes à plis, & pages 280 & 281, deux modèles de corsets tuyautés. Le dessinateur a multiplié le nombre consacré des plis : six. « Sergent à masse & garde écossais écartant une foule, » d'après un ms. de la bibliothèque de Munich enluminé en 1458 par Jean Fouquet. Personnages de la bourgeoisie, d'après le même manuscrit. Grand seigneur habillé & coiffé à la mode de 1440, d'après une tapisserie de Berne. (Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées*, t. II.)

dans les deux modèles de notre chapiteau, sont groupés au contraire sur la poitrine dans la figure du *Dictionnaire du mobilier*, & n'adoptent notre division que pour le dos du corset. Les deux vêtements courts que nous décrivons se partageant en faisceaux devant comme derrière adoptent ainsi la disposition exacte de la robe longue portée de 1440 à 1470. Cette modification prouve que si le corset dessiné par Viollet-le-Duc date de 1415, les deux corsets de ce chapiteau & les précédents sont d'une époque postérieure & doivent se reporter au plus tôt vers le milieu du quinzième siècle.

Ce chapiteau sur lequel nous venons de nous appesantir est d'une exécution grossière, mais sa valeur archéologique est en revanche inestimable. Entre toutes les sculptures du cloître, il nous donne en effet les détails les plus précieux sur l'habillement civil en Bigorre & en France à la fin du quinzième siècle.

XXVI. Sur les faces est & ouest de ce chapiteau¹, deux chats affrontés confondent leurs têtes au centre. Le poil long de ces animaux ressemble à la fourrure des angoras; la queue de l'un épanouie est frisée & forme une multitude de bouclettes, la queue de l'autre se développe en panache.



Les artistes romans affectionnaient ces sujets fantaisistes & ils figuraient souvent deux monstres fabuleux réunis par une seule tête. Les sculpteurs gothiques de Trie imitèrent sans doute quelque vieux chef-d'œuvre de leurs devanciers. Mais cette constatation peut se généraliser. La faune tourmentée du

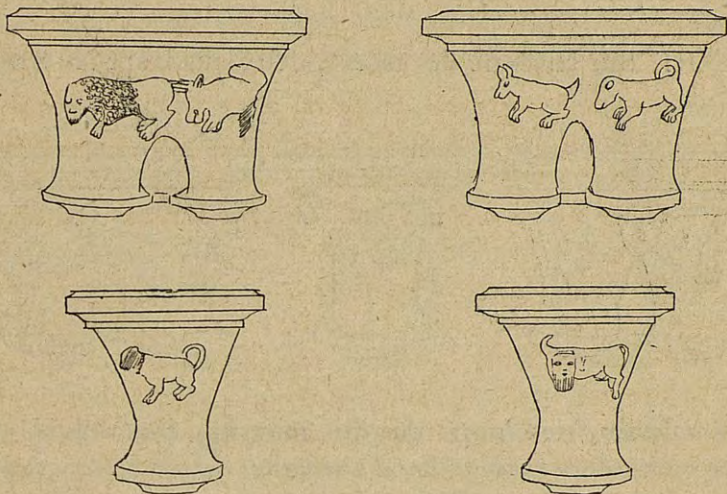
1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

quinzième siècle ressemble très souvent à la faune fantastique du douzième.

Deux grandes feuilles de chêne, dentelées & attachées à une branche, décorent les deux petites faces du nord & du midi.

XXVII. Un lion fuit à l'ouest¹ devant une licorne qui lui enfonce irrévérencieusement sa défense dans l'arrière-train.

Au nord, la gourmandise semble incarnée dans un quadru-



pède à large panse, dont l'encolure est terminée par une tête de moine coiffée de l'aumusse à capuchon relevé. Nous avons signalé également sur une des bases de Larreule, publiée par nous dans le *Bulletin de la Société académique des Hautes-Pyrénées*², un animal à tête humaine, coiffée du capuchon monacal.

Sur la grande face de l'est, un chien courant, aux oreilles taillées en cornet, poursuit un lièvre qui fuit vers le midi³.

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Bulletin n° 1, p. 8.

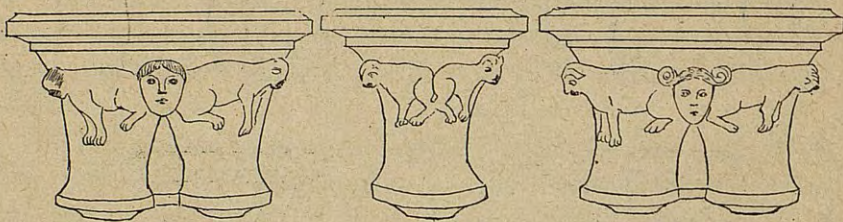
3. Des sculptures romanes de l'église du Mans représentent un chien ou un loup poursuivant un lièvre : « Le lièvre que poursuit un chien ou un loup peut bien n'être que l'expression vague de la chasse. . . » *Mélanges d'archéologie, Curiosités mystérieuses*, par le P. Cahier, p. 181.

Un chien à tête mutilée, un collier autour du cou, galope, archouté sur ses pattes de derrière.

Ce moine bestialisé, cette satire contre les ordres religieux est bien du siècle des Cent Nouvelles nouvelles. Il ne faudrait cependant pas par trop symboliser à cette époque & toujours demander à ces sujets divers une signification.

Les mystères de l'iconographie romane sont des énigmes à déchiffrer; les excentricités de la sculpture du quinzième siècle ne répondent le plus souvent qu'à des fantaisies capricieuses.

XXVIII. Sur chacune des faces¹, deux quadrupèdes fantas-

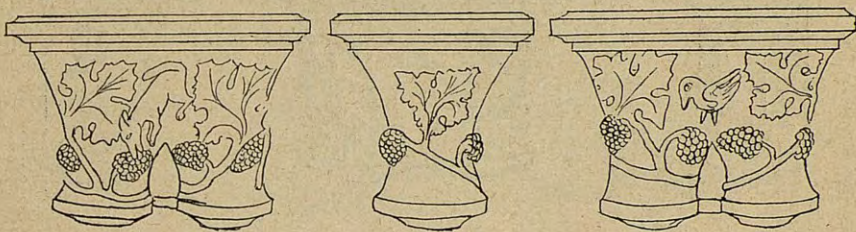


tiques adossés, des loups ou des renards, confondent aux angles leurs têtes avec celles d'animaux semblables occupant la face voisine. L'espace vide existant entre les reins de deux de ces animaux, sur les plus grandes faces de l'est & de l'ouest, est occupé par deux têtes de femme. L'une des deux têtes a les cheveux divisés sur le front en deux torsades partant d'une raie médiane. La seconde tête est coiffée avec les tresses de ses cheveux relevées en deux masses sur les côtés du crâne; elles sont exactement « ramenées de la nuque en deux nattes sur le front, » comme dans la coiffure du quinzième siècle que nous avons étudiée sur le chapiteau de saint Georges.

Ces deux têtes annoncent déjà par la pureté des lignes & le modelé des contours ces têtes de femmes dont les artistes du seizième siècle décorèrent les clefs de cintre des fenêtres de leurs façades.

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

XXIX. Ce chapiteau¹ est orné sur ses quatre côtés de ceps de vigne chargés de raisins & de feuilles. Au levant & au couchant, un oiseau & un rat becquètent & mordillent les grappes de raisin. Ce sujet décoratif, l'oiseau excepté, est très délicatement traité. « Au quatorzième siècle², la sculpture, en devenant plus pauvre, plus maigre, & se bornant presque à l'imitation de la flore du nord, supprime en grande partie les animaux dans l'ornementation sculptée ou peinte; mais pendant le quinzième siècle & au commencement du seizième on les voit reparaître, imités alors plus scrupuleusement sur la nature & ne remplissant qu'un rôle très secondaire par leurs



dimensions. Ce sont des singes, des chiens, des ours, des lapins, des rats, des renards, des limaçons, des larves, des lézards, des salamandres, parfois aussi cependant des animaux fantastiques, contournés, exagérés dans leurs mouvements; tels sont ceux que l'on voyait autrefois sculptés sur les accolades de l'hôtel de la Trémoille à Paris. »

XXX. Sur ce chapiteau³ adossé au pilastre central, un ange, envoyé par Dieu après la faute originelle, chasse Adam & Eve du Paradis terrestre.

Les cheveux flottants sur les épaules, deux longues ailes déployées derrière le dos, l'ange tient sur l'épaule droite l'épée d'estoc & de taille déjà décrite, & de la main gauche il montre à nos premiers parents le chemin de l'exil. Nous avons déjà relevé les vêtements qui couvrent le gardien du jardin défendu :

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. I. *Animaux*, p. 24.

3. Tailloir à boudin & à cavet. Origine : Saint-Sever.

la tunique bouffante à la ceinture, serrée par une corde & tombant à large plis droits, l'aumusse monacale à capuchon rabattu.

Adam & Eve nus se voilent de larges feuilles de figuier & fuient vers l'orient la tête basse. Le Paradis perdu, dont l'ange barre la porte, laisse voir, par-dessus ses murailles, les frondaisons lancéolées de son oasis.

La porte est percée dans une tour ronde prolongée par une courtine. Ces fortifications sont couronnées de créneaux en encorbellement sur des machicoulis. Dans le mur plein de la courtine s'ouvre une grande meurtrière en forme d'I majus-

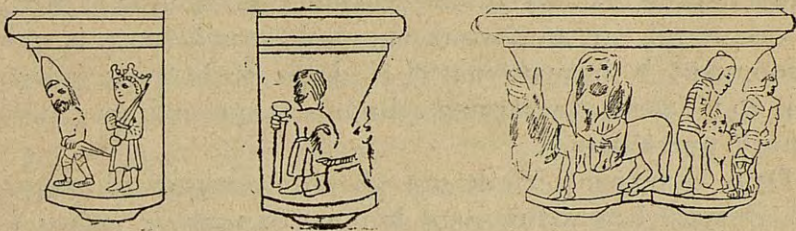


cule. Les créneaux de la tour & de la courtine sont fendus par cinq archères en forme de petit I majuscule & percés de deux trous ronds d'arquebuse. Le chemin de ronde au-dessus du rempart se compose de trois assises de moellons, une assise pour chaque créneau, une assise pour l'encorbellement supérieur & une troisième assise pour les corbeaux de base des machicoulis. Les portes étaient en général flanquées de deux tours ; mais parfois dans les fortifications de peu d'importance, elles s'ouvraient directement dans la tour elle-même comme sur ce monument. La tour & la courtine sont renflées à leur pied par un contre-mur qui, au lieu de s'évaser progressivement du point de suture à la base, est à parement vertical & s'accolé à la muraille par un rebord anguleux en larmier. Les fondements étaient ainsi renforcés contre les attaques de la sape, & ce rebord en pente faisait ricocher contre les assaillants le plomb fondu coulant des machicoulis. Viollet-le-Duc décrit dans son *Dictionnaire d'architecture*¹ des meurtrières à l'usage de l'arquebuse &

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture. Meurtrières*, t. II, pp. 395, 396.

de l'arbalète. Les embrasures pour armes à feu s'ouvraient à l'extérieur comme les nôtres en trou arrondi ; & de même les archères présentent dès la fin du quatorzième siècle, au haut & au bas de la fente verticale, des entailles horizontales correspondant aux deux traits supérieur & inférieur de l'I majuscule des meurtrières du Jardin défendu. L'arbalète avait ainsi plus de jeu & permettait à l'archer de faire obliquer son arme dans le tir à la volée.

XXXI. La corbeille gauche de ce chapiteau¹ encastré dans le pilastre central représente la fuite en Egypte. La Vierge portant l'Enfant-Jésus mutilé dans ses bras & la tête couverte



de l'aumusse-capulet est assise sur un âne ; saint Joseph, un bâton à la main, tient le licol & guide la petite caravane dans le désert.

A droite se déroule le Massacre des Innocents. Le roi Hérode debout, au nord, préside à l'exécution. Les cheveux & la barbe taillés courts, un surcot à plis tombant à mi-jambe, le roi tient une épée d'une main & de l'autre il donne des ordres. Hérode porte en tête une couronne décorée d'une crête que surmontent trois boules ; chaque boule est accompagnée de deux ailettes à coude aigu semblables aux volutes des fleurs de lis anguleuses du moyen âge.

Les deux tueurs d'enfants, un soldat & un officier, nous montrent dans leur armement de curieux détails encore inédits pour nous.

Le chef s'apprête à percer d'un poignard à lourd pommeau un enfant nu, qu'il maintient de la main gauche. Ce cheva-

1. Tailloir à boudin & à cavet. Origine : Saint-Sever.

lier est coiffé d'un barbute cylindro-conique, évasée sur la nuque & dépourvue de visière, de mentonnière & de hausse-col. « Nous sommes d'accord avec Du Cange, dit Viollet-le-Duc¹, pour considérer la barbute comme un habillement de tête qui ne semble guère avoir été usité qu'en Italie & qui correspond à la salade française. Il est question de la barbute dès le quatorzième siècle. » Dans la figure 1 de cet article du *Dictionnaire du mobilier*, le Maître dessine, d'après un manuscrit italien à miniatures², un homme d'armes coiffé d'une barbute semblable à celle de l'officier du roi Hérode. En général, comme le démontre la figure 2 du même article, la barbute portait, autour des bords, des crochets destinés à soutenir un haubert de mailles. La barbute ressemble beaucoup au bassinet, ce casque qui vint au quatorzième siècle remplacer en le perfectionnant le heaume massif & d'une seule pièce adopté déjà au treizième. Le bassinet cylindro-conique était en général muni d'une visière.

Dans la planche 55 de son chapitre consacré au casque, M. Demmin³ reproduit « un bassinet français ou italien du quatorzième siècle » sans visière & à couvre-nuque comme le nôtre; l'auteur ajoute avec raison qu'il croit « plutôt italien » ce bassinet qui est une véritable barbute. La barbute italienne, en effet, n'était qu'un bassinet découvrant le visage dans un pays où la chaleur du climat fit adopter un armement très léger.

La cuirasse du chevalier du roi Hérode est d'une seule pièce & n'est pas renforcée par la pansière. Le côté droit garde la trace du faucre brisé. Les spallières présentent « la dernière forme appliquée à la fin du quinzième siècle aux armures dites maximiliennes...⁴ une garde haute (en forme de rebord d'épaulette) est destinée à éloigner la pointe de la lance de l'encolure & à bien couvrir celle-ci lorsque le bras est levé. »

La braconnière, au lieu de contourner horizontalement les

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier. Barbute*, t. V, pp. 185, 186 & 187.

2. Bibliothèque Nationale, mss. latin, n° 757. Miniatures de facture italienne, 1370 environ.

3. Auguste Demmin, *Guide des amateurs d'armes*, p. 276.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier. Spallières*, t. VI, p. 296.

flancs, est composée de deux lamelles de fer imbriquées l'une sur l'autre, qui montent verticalement & se recourbent au sommet en formant une double arcature plein-cintre devant le ventre. Cette ouverture cintrée du milieu était destinée à mieux affermir le cavalier sur la selle¹. Tous les exemples de braconnières donnés par Viollet-le-Duc présentent des lames de fer, échancrées parfois entre les jambes, mais toujours horizontalement disposées, à l'inverse de la braconnière de notre chevalier. Le bas du corps est protégé par des jambards & des cuissards composés de demi-cylindres de fer que rattachent derrière les membres des lanières de cuir. Le mollet & le dos de la cuisse étaient suffisamment protégés en selle, collés contre les flancs & le ventre du cheval. Les genouillères se composent d'une pointe conique renforcée sur les côtés par une ailette taillée en carreau au lieu d'être bilobée. Sous le cône qui protège le genou sont superposés deux losanges de fer emboîtant la partie antérieure du jambard. « Vers 1450, on portait² des grèves avec deux plates de doublure sous la genouillère. » Dans la figure 8 de l'article *grèves*, Viollet-le-Duc dessine ces deux plates superposées. Ce détail d'armement, malgré d'autres parties remontant à une époque plus reculée, vient assigner une date précise au harnois de l'officier du roi Hérode.

Le chevalier est chaussé enfin de solerets de fer à la pou-laine, aux quatre plates articulées. Ces souliers ressemblent à la chaussure de « la statue de Jean d'Artois, comte d'Eu, mort en 1384³... Un soleret entièrement de fer, articulé du cou-de-pied à la racine des doigts, au moyen de six plates, se recouvrant comme des tuiles dans le sens de la pente. »

Le soldat qui seconde son chef dans le massacre est coiffé

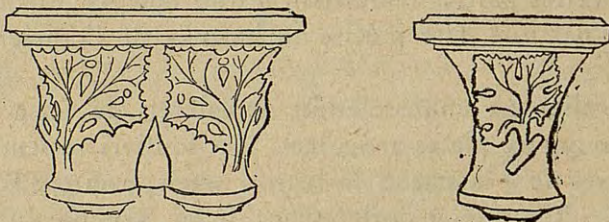
1. « Une fort belle esquisse de Rubens, qui représente un tournoi, explique comment avec ce jupon de fer on pouvait cependant monter à cheval. Les selles sont garnies d'une espèce de petit tabouret qui entre sous le jupon, exhaussant le cavalier de manière que ses genoux sont presque au niveau de la tête du cheval. » *Chronique du règne de Charles IX*, par Prosper Mérimés, p. 245. — L'échancrure du jupon-braconnière de ce chevalier prouve que déjà au quinzième siècle on obviait en Bigorre à l'emploi incommode du tabouret de selle.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. Grèves, t. V, p. 489.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*. Soleret, t. VI.

d'une salade à couvre-nuque accentué & couronnée par une boule; il porte sur des chausses collantes & par dessus un pourpoint une jaquette de mailles aux manches s'arrêtant au coude. Au lieu d'être tissé de mailles & d'une seule pièce, ce harnois est fait de bandes d'étoffes couvertes de maillons & disposées comme les armures à plates, dites écrevisses, du commencement du dix-septième siècle. Douze de ces bandes descendent du col à la ceinture & sept entourent les reins. « Pendant le quinzième siècle¹, la maille comme vêtement n'est plus portée que par les archers & arbalétriers, en même temps que la *brigantine*. On donne alors à ce vêtement le nom de *jacque*. » — « La brigantine² (qui ressemble au vêtement que nous avons décrit) se composait d'un pourpoint de forte toile ou de peau à l'intérieur, & d'une enveloppe de velours ou de forte étoffe de soie à l'extérieur, avec lames d'acier disposées comme des feuilles de jalousie entre les deux étoffes. »

XXXII. Ce chapiteau³ est décoré de six larges feuilles de vigne plates & déchiquetées, disposées deux sur chaque grande face & une sur les petites faces.



XXXIII. Deux hommes accroupis⁴, à grosse tête sur un corps menu, les regards se croisant, émergent au midi des angles de ce chapiteau.

Le personnage du sud-ouest, tout en tête & en jambes, est coiffé du chaperon entonnoir fendu au visage & non entaillé sous le menton. La longue pointe de la coiffe vient comme le

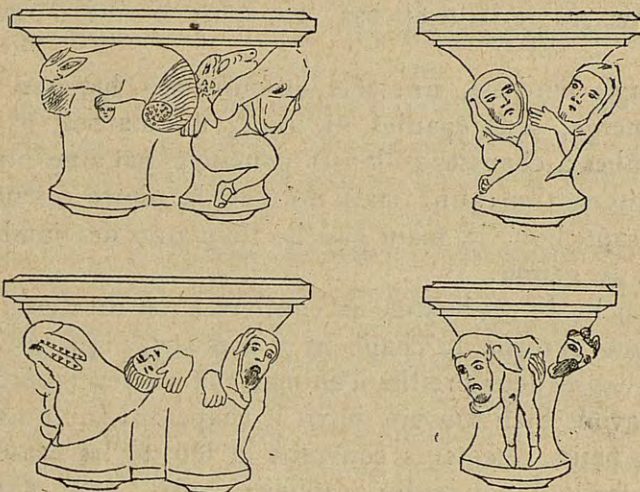
1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI. Haubert, p. 93.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. V. Brigantine, p. 231.

3. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

4. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

bonnet rouge catalan balayer l'épaule. Les jambes sont revêtues de chausses collantes & les mains soutiennent les reins bombés dans une assez irrévérencieuse posture. Les pieds sont chaussés de souliers ronds & crevés, rattachés simplement sur le dessus par deux bandes d'étoffe au cou-de-pied & à la pointe. « A dater de 1480¹, les poulaines disparaissent définitivement. Les souliers sont au contraire camards du bout, puis ils s'é-



largissent démesurément en forme de battoir vers 1500. Mais avant d'en venir à cette exagération d'un autre genre, les souliers relativement camards & bouffis de la fin du quinzième siècle adoptent la forme que donne la figure 8. Quelques-uns (voyez l'exemple A), sont ouverts aux doigts & laissent paraître l'extrémité du bas de chausses. » — C'est le cas du modèle du cloître Massey. — « Là est l'origine des crevés pratiqués à l'extrémité des souliers larges du bout, au commencement de la Renaissance. »

Le personnage de l'angle sud-est est coiffé d'une aumusse semblable au chaperon, mais ouverte antérieurement comme le capulet de nos paysannes de la Bigorre. Dans notre pays, du

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. IV. Soulier, p. 339.

reste, l'aumusse d'homme du quinzième siècle est portée encore en hiver, faite de laine couleur de la bête, avec son capuchon & son petit collet, par les paysans de Bagnères-de-Bigorre.

Sur le haut du crâne de ce personnage apparaît sous l'étoffe un renflement ressemblant à une corne; deux longues plumes à une barbe déchiquetée ou deux langues d'étoffe brodées d'un seul côté pendent en arrière sur la crête de l'aumusse en guise de panache.

Entre les deux corbeilles de la face est, une petite tête d'enfant renversée de haut en bas, accrochée à côté d'une main coupée.

A l'angle nord-est, une tête, entourée du chaperon entonnoir, émerge, sans épaules ni tronc, du marbre, à côté de deux jambes à chausses collantes ponctuées par une braguette à leur intersection; une main sort de la pierre retenant les plis du capuchon, la main gauche tient une des jambes à la jointure du genou.

La bouche de cet homme est contractée par un rictus diabolique. Sous la coiffe du chaperon se dressent, piquant l'étoffe, deux cornes ou deux oreilles d'animal aux pointes rapprochées.

Nous avons bien souvent décrit le chaperon, l'aumusse & la gonelle, petits vêtements couvrant la tête & les épaules, & qu'il est facile de confondre entre eux; aussi, pour mieux les préciser & éviter toute confusion, allons-nous reproduire les définitions que Viollet-le-Duc en donne dans son Dictionnaire. « La gonelle¹ est une sorte de cape sans manches couvrant le cou, munie habituellement d'un capuchon, ouverte par devant. » La gonelle ressemble à la pèlerine à capuchon de nos officiers d'infanterie.

« Les aumusses des laïques² n'étaient qu'un capuchon avec pèlerine courte y tenant, qu'on portait dehors pour préserver la tête & le cou du froid. L'aumusse des femmes, un peu plus longue que celle des hommes, ressemblait aux capulets que portent encore les paysannes d'une partie du Midi. »

« Le chaperon³ (petite cape, ce mot indique l'origine de

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Gonelle*, p. 413.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Aumusse*, p. 36.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III. *Chaperon*, pp. 131 & 132.

cette coiffure) est une aumusse qui, par suite des transformations de la mode, devint un des bonnets les plus singuliers qu'on ait pu imaginer, & cela naturellement sans qu'il y ait eu recherche de l'étrangeté. Ce vêtement était fait en façon d'entonnoir avec une ouverture pour laisser passer le visage. »

La partie inférieure « se plissait sur le cou & l'extrémité couvrait les épaules ainsi que la moitié des bras. Ce vêtement était excellent pour se préserver de la pluie ou des frimas; mais du moment qu'il devenait trop chaud ou que la pluie venait à cesser, on l'enlevait & on le portait sur l'épaule ou autour du cou, » ou roulé de différentes façons, comme nous l'avons vu, en turban autour de la tête.

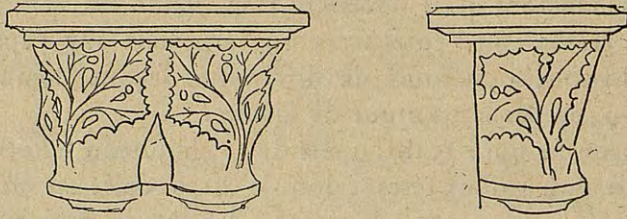
Les faces du nord & de l'ouest de ce chapiteau sont occupées par un dragon à deux têtes¹, dont le corps replié en son milieu figure un V avec volute à la pointe. La tête de gauche, mutilée, est surmontée de deux oreilles droites taillées en cornets, le col est soudé à un tronc recouvert d'une carapace unie, une patte crochue s'en détache & enserme une tête coupée. La seconde partie du corps de ce monstre bicéphale, — un tronçon de serpent annelé, — s'échappe de la carapace & porte sur un col aux écailles triangulaires la tête du dragon héraldique aux longues oreilles droites & à la puissante mâchoire. Ces dragons fabuleux, ces têtes & ces membres coupés, ces membres contournés & déjetés, ces chaperons d'homme dissimulant mal des cornes de diable, tous ces sujets fantastiques sont traités avec une fantaisie de ciseau qui, deux siècles plus tard, aurait rendu jaloux le burin de Jacques Callot. Il ne faut pas rechercher dans les figurations grimaçantes & imprévues du quinzième siècle le sens symbolique des sculptures du douzième; mais il ne faut pas oublier non plus devant ces personnifications diaboliques qu'à la fin de la guerre de Cent-Ans il y eut une poussée de l'âme, en sens inverse, vers le surnaturel.

Jeanne d'Arc, la sainte, était coudoyée sur les champs de

1. « Quant à chercher une signification particulièrement importante & très secrète dans les queues de ces dragons (ou serpents) terminées en têtes qui se replient volontiers contre l'avant-train de l'animal, ce n'est pas de quoi se mettre en peine. » (Le P. Cahier, d'après une miniature du *British Museum*, représentant un dragon bicéphale. *Mélanges d'archéologie*, Curiosités mystérieuses, p. 199.)

bataille par Gille de Rais, un Barbe-Bleu autrement terrible que celui du conte de fées. Si cette époque fut le siècle de la Pucelle aux voix célestes, de la miraculeuse libératrice du territoire, elle fut aussi le siècle des sorciers de Tiffauges & des démoniaques souilleurs d'enfants.

XXXIV. Chacune des grandes faces est & ouest de ce chapiteau¹ est tapissée de deux feuilles de vigne sur lesquelles



s'incrument les larmes ponctuées de style flamboyant; au nord & au midi, une feuille de chou frisée & ondulée.

XXXV. Sur la face ouest² est appliquée une tête de loup entre ses deux pattes, disposées comme ces têtes & ces pattes de fauves qu'au retour de leurs chasses les veneurs du moyen âge clouaient à la porte de leur château.

De l'angle sud-ouest émerge une tête recouverte du chaperon entonnoir, à la pointe battant le côté gauche du crâne.

Le centre de la grande face est se trouve occupé par une tête imberbe, coiffée d'une calotte à rebord circulaire. De cette tête divergent deux énormes serpents.

Le serpent de gauche, à écailles triangulaires, saisit dans sa gueule les cheveux épars d'une femme nue accroupie à l'angle sud-est & serrant, désespérée, sa tête dans ses mains.

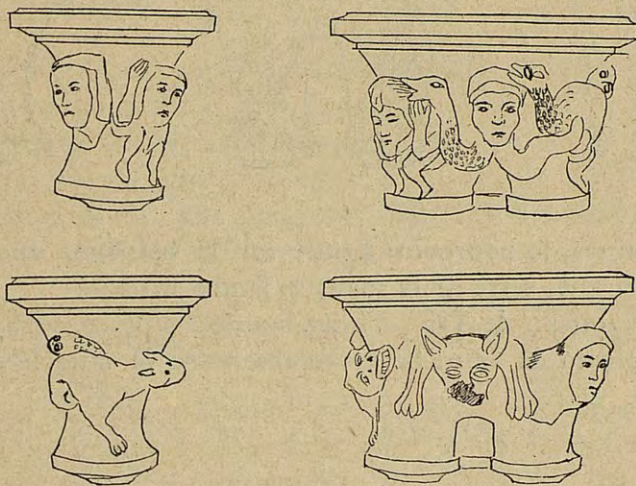
Le second serpent se déroule vers la droite, puis se repliant sur lui-même il vient reposer sa gueule sur la tête centrale d'où il est sorti. Sur la face du nord s'étend le dragon bicéphale du chapiteau précédent. Une de ses têtes, la plus petite, enroule son col dans les replis du serpent que nous

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

venons d'abandonner; le corps, à carapace unie, porte, nous l'avons déjà dit, sur une queue à chapelet d'anneaux, la tête du dragon héraldique.

Ce second chapiteau fantastique se rapproche dans cette scène infernale du chapiteau diabolique que nous admirions tout à l'heure; mais malgré la valeur de la composition & du



rendu il est loin d'atteindre à la perfection du premier, un véritable chef-d'œuvre.

XXXVI. Encastré dans le pilastre d'angle, ce chapiteau¹ représente saint Antoine invoqué par des pèlerins & par des malades. Le bienheureux est assis contre la corbeille de gauche, à l'ouest; la tête entourée d'un nimbe radié, il tient à la main le bâton à poignée en forme de T, que les iconographes lui donnent toujours pour attribut. Sur son manteau flottant à larges plis est posée la longue aumusse à capuchon rabattu, la gonelle monastique.

Un pèlerin agenouillé à droite invoque le saint en s'appuyant sur le bâton du long voyage; il porte, attaché sur le

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

dos de sa robe longue, le chapeau à larges bords du pèlerinage.

Au nord est agenouillé un second pèlerin tenant en main un bâton coudé en V, la crosse des boiteux; à son côté, un barillet est suspendu en sautoir.

Un malade assis au midi sur une escabelle de bois, les chaus-



ses collantes, le pourpoint agrafé sur la poitrine, une calotte ronde en tête, serre de la main sa jambe malade.

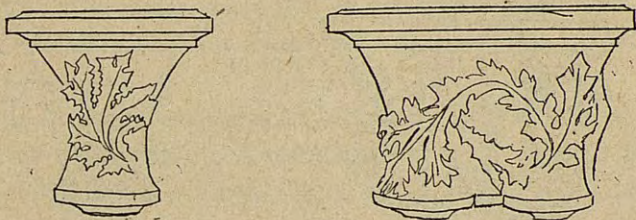
Ce chapiteau de Trie, d'assez bonne sculpture, se rapproche du chapiteau de Saint-Sever représentant le miracle de saint Jacques.

IV.

Face Orientale.

XXXVII. Une longue feuille de chardon dentelée & déchiquetée se déroule sur la grande face du midi¹.

A l'ouest & à l'est s'étale une large feuille de vigne portant le long de ses nervures une ligne pointillée de quatre petits trous ronds diminuant progressivement de diamètre de haut



en bas. Cette gravure en creux, sur un chapiteau à feuilles de vigne sorti de Saint-Sever, correspond aux moulures creuses de style flamboyant que nous avons relevées sur les feuilles de vigne des sculptures de Trie. Le dessin ne rend pas ce détail.

XXXVIII. Ce chapiteau² arrêtera plutôt l'œil de l'artiste que celui de l'archéologue.

Le Christ s'élève vers le ciel du sommet d'un rocher escarpé. On aperçoit encore en haut, suspendus en l'air sur le milieu de la face nord, la frange de la robe & les pieds nus qui ont laissé leur empreinte sur le sol.

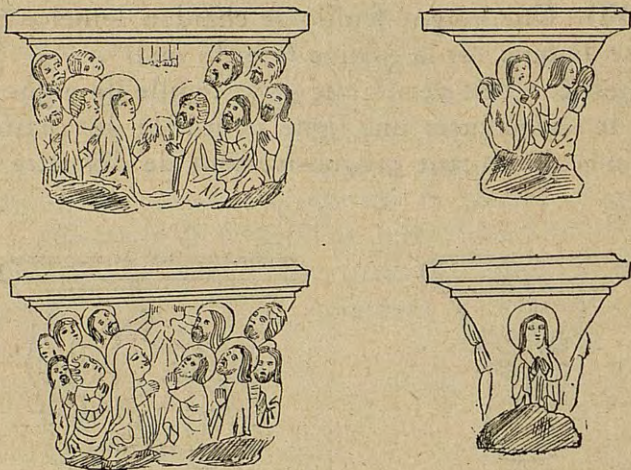
A gauche, la Vierge nimbée, couverte de la tête aux pieds

1. Tailloir à boudin surmonté d'un cavet. Origine : Saint-Sever.

2. Tailloir à listel entre un cavet & un quart de rond supérieur. Origine : Trie.

du manteau capuchon, contemple les mains jointes l'ascension de son fils. Deux apôtres joignant les mains sont agenouillés à ses côtés; l'un d'eux porte les longs cheveux à la nazaréenne, le second les a disposés en boucles autour du front; par-dessus leurs épaules, deux autres apôtres debout montrent leur tête à longs cheveux.

Trois apôtres, les cheveux en auréole, sont agenouillés à droite au premier plan, deux autres sont debout en arrière.



Tous ces personnages sont nimbés & couverts, par-dessus la longue robe, du manteau sans manches ne croisant pas sur la poitrine.

Sur la petite face de l'ouest est debout un personnage les mains jointes, la tête auréolée, le manteau sans manches sur les épaules; un second personnage, habillé de même, est debout à l'est, une auréole autour du front; il tient ses mains croisées sur la poitrine. Ce sont deux apôtres qui n'ont pas trouvé de place dans les grandes scènes des faces du nord & du midi.

Dans une composition identique à celle du nord, la grande face méridionale représente la descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

Au centre, l'Esprit-Saint, sous l'aspect d'une colombe entou-

rée de douze rayons, descend sur le cénacle rassemblé. Dix apôtres debout à droite & à gauche reçoivent les lumières de l'Esprit matérialisées par des rayons au lieu de l'être par les langues de feu de la tradition.

L'un des apôtres, dans un geste de prière plus moderne, & que nous relevons pour la première fois, au lieu d'avoir les mains jointes tient ses doigts entrelacés.

Il est regrettable, au point de vue de l'art, que les deux corbeilles de ce chapiteau aient leur pied double brisé.

Ces deux sujets, empruntés au Nouveau Testament, sont à rapprocher de la Cène que nous avons décrite d'après un chapiteau de Trie. Ce chapiteau n° 2 est une bonne copie d'une autre Cène, sculptée admirablement par les artistes du cloître de Larreule & conservée au musée Massey. L'ascension du Christ & la descente du Saint-Esprit doivent encore reproduire un chapiteau égaré de la même abbaye.

XXXIX. Nous retrouvons, ici le troisième chapiteau roman¹ conservé dans la maison de Mérens & provenant de l'abbaye de Saint-Sever.

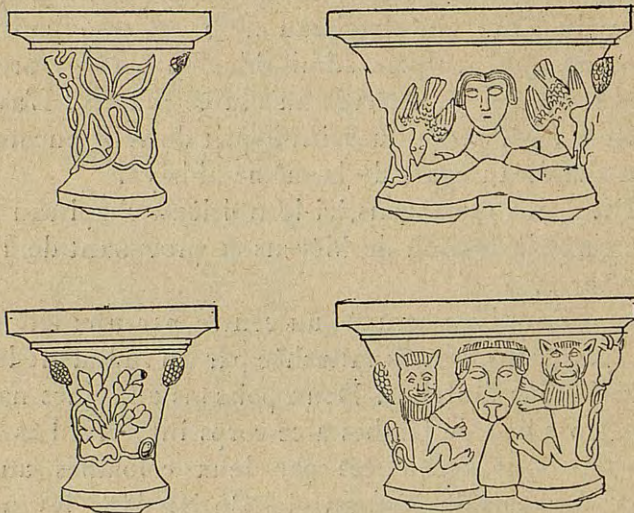
La face du nord est occupée au centre par une tête plate, à cheveux épars, sans bras, & rattachée par un rudiment de tronc, à deux moignons fourchus. Deux poissons aux fines nageoires semblent tenir lieu de jambes à ce corps informe. Les queues des poissons sont becquetées par deux colombes aux ailes déployées. Le poisson figurant le Christ dans les premiers temps de l'Eglise, & la colombe représentant l'Esprit Saint, ces sculptures, à la différence de celles du quinzième siècle, ouvrent un champ libre aux interprétations du symboliste. Si l'on veut reconnaître Dieu le père dans la tête imberbe du milieu, l'ensemble disposé d'ailleurs en étoile à trois branches représenterait la sainte Trinité. Mais on objectera avec vraisemblance qu'un seul poisson & une seule colombe suffiraient à représenter le Christ & l'Esprit Saint.

« Je pense, écrit le P. Cahier, que la sirène se restreint à une leçon générale un peu vague, mais non moins utile en

1. Tailloir à grand listel & à grand cavet, débordant sur la corbeille. Origine : Maisons de Mérens, à Tarbes.

soi, parce qu'elle se rapporte à tous les genres de séduction qui peuvent entraîner le cœur humain¹. »

On pourrait retrouver, en effet, une sirène dans ce tronc humain aux moignons terminés par des poissons. Le père Cahier reproduit, d'après les sculptures du douzième siècle de l'église de Cunault-sur-Loire², une sirène dont les cheveux sont disposés comme ceux de la figure que nous décrivons. Les deux oiseaux becquetant les jambes écailleuses de la sirène représenteraient peut-être l'âme humaine aux prises avec les séductions de la volupté.



Les deux angles de la face ouest, ornés de pommes de pin, encadrent une branche à quatre tiges recouvertes de feuilles ovales & symétriques, disposées comme le sont sur leur tige les feuilles d'accacia. On sent l'effort infructueux du sculpteur de la dernière période romane, cherchant à imiter la nature végétale, que quelques années plus tard les artistes des premiers temps de l'ogive devaient reproduire avec tant de fidélité. La petite face de l'est, entre un sujet mutilé & une tête de bœuf décharnée, montre une branche de lierre aux quatre feuilles grasses & à la tige capricieusement enroulée.

1. *Mélanges d'archéologie*, Curiosités mystérieuses, p. 142.

2. *Ibid.*, 243.

Une tête plate portant autour du front une bandelette est placée entre les deux corbeilles du midi ; cette tête, aux cheveux coupés au niveau du lobe de l'oreille, tire une langue carrée ; elle est flanquée de deux lions héraldiques. Ces deux animaux fantaisistes, à la longue queue enroulée, sont assis sur leur train de derrière, tenant très droit leur corps fuselé, à courte crinière, & leur tête féline couronnée d'oreilles pointues. La queue du lion de droite se déroule jusque sur la petite face de l'ouest où elle va se confondre avec la tige contournée de la branche de lierre¹.

Ces pignes & ce lierre, décoration chère aux buveurs antiques, ce *bucrane*, tête de bœuf décharnée, que les anciens plaçaient dans les métopes de leurs temples ou au coin de leurs autels, ces sujets d'une même inspiration prouvent que dans cette œuvre du douzième siècle les sculpteurs de Bigorre subirent l'influence de l'art romain, dont le roman ne sut d'ailleurs jamais s'affranchir.

XXXX. Le serpent tentateur², dans ses volutes d'écailles, s'enroule au nord autour du tronc de l'arbre de science aux feuilles lancéolées. A gauche & à droite, Adam & Eve nus, les yeux ouverts à la pudeur, ont mangé le fruit défendu. Une grande feuille de figuier à cinq pétales s'étale aplatie à l'orient. Saint Étienne, le premier des martyrs, est représenté pour la seconde fois, toujours sur un chapiteau de Saint-Sever, debout à l'ouest, soutenant de la main contre sa poitrine trois des pierres de la lapidation ; le saint porte à la main droite la palme du martyr, sa tête est ceinte de la couronne monacale, il est vêtu sur la longue robe d'un surplis tombant à mi-jambe. « Le surplis³, vêtement ecclésiastique blanc, fait de lin, que l'on mettait par-dessus le rochet, & qui par conséquent était

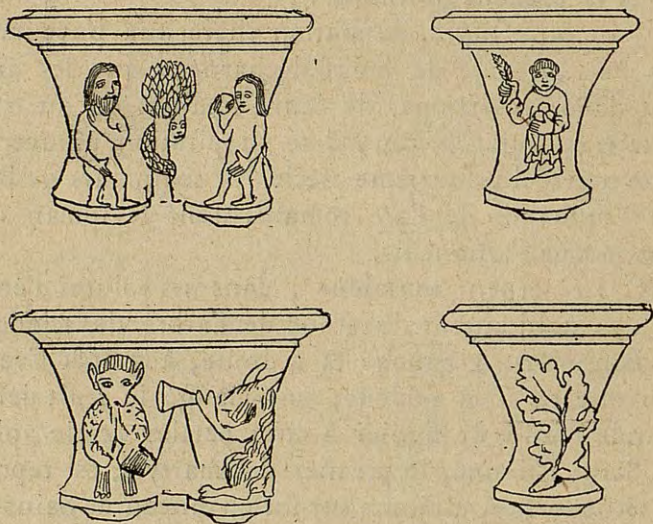
1. On voit dans un manuscrit de Niedermunster, datant du douzième siècle, une miniature figurant l'abbesse offrant son livre à la mère de Dieu & sur laquelle sont représentés des lions dont les queues finissent en feuille de lierre ou s'épanouissent en ramifications végétales. *Mélanges d'archéologie*, curiosités mystérieuses, par le P. Cahier, p. 23. — Si l'allure de ce chapiteau n° 39 est romane, la forme de son astragale double & de celle des n°s 6 & 7 pourrait dénoter d'exactes copies faites pendant une période ogivale.

2. Tailloir à boudin surmonté d'un cavet. Origine : Saint-Sever.

3. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire du mobilier*, t. IV. *Surplis*, p. 396.

plus ample, ne descend d'abord qu'au-dessous du genou. Cette forme ne change que pendant le cours du quatorzième siècle. Au quinzième siècle, il est un peu plus long de jupe, avec plis répétés par devant & par derrière. » Viollet-le Duc dessine « un chanoine de cette époque » habillé exactement comme saint Etienne & les autres personnages à surplis que nous avons relevés : « Il est vêtu d'une tunique longue rouge dont on aperçoit le collet & la frange, & d'un large surplis blanc. »

Contre la corbeille de droite de la grande face méridionale,



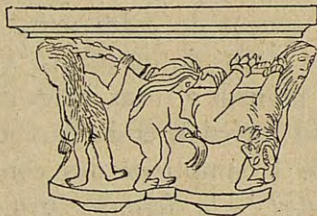
un diable, sous la forme d'un bouc barbu, chante sur le hautbois la Première Chute.

Un singe diabolique est adossé contre la corbeille de gauche & joue sa partie d'accompagnement sur la flûte & le tambourin. Le tambour, brisé par le milieu, est très reconnaissable; quoique la main qui porte aux lèvres la flûte à trois trous soit brisée, on voit qu'elle tient un instrument à vent.

La confrérie des *tambourinaires*, avec leur longue caisse & leur *galoubet*, est plus vivace que jamais en Provence. Les Bigourdans du quinzième siècle accompagnaient eux aussi leurs danses agrestes du « *tutu pan pan* » si cher à Alphonse Daudet. Mais il n'y a pas si longtemps déjà que ces ménestriers à double instrument ont disparu de la plaine & des

coteaux de l'Adour. Le 18 décembre 1883, le vieux Sabalos, le dernier des *tambourinaires* bigourdans, une peau de chèvre sur les épaules, faisait entendre les airs de nos montagnes sur la flûte à trois trous & le tambourin, dans un banquet offert à Vic-Bigorre par ses compatriotes à Desca, notre vigoureux sculpteur pyrénéen ¹.

XXXXI. Quoique ce chapiteau ² ne présente pas de détails rentrant dans le cadre de notre travail sur le mobilier au



quinzième siècle, il offre à l'artiste & à l'archéologue un champ d'observations des plus intéressants. On y relève à la fois une très bonne étude anatomique du nu, de précieux spécimens de l'architecture ogivale & un indéniable symbolisme. Au nord est adossée, contre la corbeille de gauche, une chapelle gothique, percée d'une fenêtre à lancette, que décorent à la partie supérieure de la baie deux meneaux en accolade.

Les murs des deux côtés de la fenêtre sont étayés par deux contreforts s'étagant en retrait & couronnés par un larmier. La toiture carrelée semble couverte d'ardoises. Du milieu du

1. Journal *l'Ere nouvelle* de Tarbes, n° du 22 décembre 1883.

2. Tailloir à listel & à cavet sur une corbeille débordante. Origine : Maison de Mérens, à Tarbes.

comble s'élève une tour ronde que coiffe une toiture conique, aux imbrications taillées en losange. Le porche s'ouvre, à l'est, en cintre surbaissé; il est surmonté d'un pinacle à angle droit percé d'une ouverture plein-cintre, dans laquelle est logée une cloche. Au bas & à droite de ce petit clocher, un singe à tête mutilée tire la corde & met la cloche en branle. Un ours tient embrassée, à gauche, une longue croix de bois, qu'il paraît vouloir implanter sur la façade. « Il existe, dit Viollet-le-Duc¹, des clochers dans la Guyenne ou le Languedoc, où les constructions de brique sont si fréquentes, qui possèdent jusqu'à cinq, six & même dix arcades propres à recevoir des cloches; ce sont le plus souvent de simples pignons percés de baies posées trois par trois... Ces sortes de clochers n'ont pas en général de caractère architectonique qui les distingue des bâtisses les plus vulgaires; cependant, on rencontre près de Toulouse quelques clochers assez élégants élevés d'après ce principe. » Dans le pays basque, on remarque également beaucoup de clochers, constitués par un ou trois pignons percés de baies pour contenir des cloches. Mais le sculpteur a sans doute trouvé son modèle de clocher dans les pignons pointus à deux baies cintrées des églises romanes des vallées du Lavedan & de Barèges.

Malgré la simplicité des contreforts de cet édicule, malgré la lancette de la fenêtre surmontée, il est vrai, à l'intérieur d'une accolade, & cette tour centrale s'élevant au milieu du comble comme le clocher de la Sainte-Chapelle, nous croyons que la sculpture de ce chapiteau est du commencement du quinzième siècle.

Si l'habillement & le vêtement suivirent d'assez près dans le midi les modèles du nord, l'architecture religieuse était dans nos pays de Gascogne d'environ un siècle en retard sur les modes de construction de la France septentrionale.

La corbeille de droite sur la face du nord & la petite face du midi représentent Adam & Eve luttant pour la vie contre un lion furieux. Ici nous touchons au grand art. Plus de types de convention; c'est l'homme primitif aux prises avec

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture. Clocher*, p. 400.

la nature révoltée. Cette première page de l'histoire du monde biblique est écrite avec toute la puissance que peuvent apporter à leurs évocations nos artistes modernes lorsqu'ils peignent les hommes de l'âge de pierre luttant contre l'ours des cavernes.

Adam est nu, une barbe inculte tombe en tablier jusqu'à ses genoux, il brandit d'un bras musculeux une branche d'arbre & va frapper de sa massue la bête féroce¹.

Nous sommes loin des sculptures héraldiques des lions du chapiteau roman. Ce lion, au museau énorme, déborde de vie. Tandis que les griffes menaçantes & la gueule ouverte il cherche à dévorer Adam, Eve saisit de ses mains, par derrière, une des pattes de l'animal pour l'empêcher de bondir. Les longs cheveux de la première femme voilent imparfaitement sa voluptueuse nudité. Autant les muscles de l'homme font saillie à fleur de peau, autant la chair de la femme est délicatement épanouie.

Au midi, c'est le triomphe après la bataille.

Le monstre assommé est suspendu, ligotté par les pieds à une forte & longue branche d'arbre que maintiennent sur leurs épaules les deux vainqueurs. Tandis qu'Adam s'avance en tête, droit & superbe, sous le poids de la bête, Eve fléchit harmonieusement sous le fardeau trop lourd pour ses épaules arrondies.

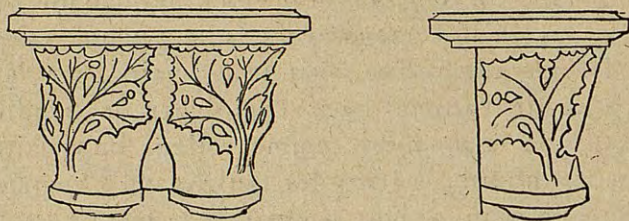
La grâce, la force, la férocité, le génie de l'artiste a traité toutes ces conceptions de main de maître; plus d'un sculpteur moderne en voulant reproduire ce chef-d'œuvre jetterait son ciseau impuissant.

Le symbolisme seul peut nous permettre de trouver une liaison entre les deux scènes du chapiteau, si dissemblables à première vue. La lutte contre le lion c'est la lutte de l'homme contre les passions déchaînées; le triomphe n'arrive qu'après d'acharnés efforts. L'ours porteur de croix & le singe caril-

1. Sur une grande frise extérieure du quatorzième siècle dans la cathédrale de Strasbourg est représentée une scène analogue. Un homme, les jambes nues, les épaules couvertes d'une gonelle, frappe de sa massue un lion énorme, traité absolument par le sculpteur comme la bête féroce de notre chapiteau; à droite une femme vêtue menace encore de sa massue un lionceau debout sur ses pattes de derrière. *Mélanges archéologiques* du P. Cahier, *Curiosités mystérieuses*, p. 153.

honneur, tous les deux aux abords d'une chapelle, figurent la puissance de la religion catholique qui asservit facilement à ses lois les passions ainsi bestialisées. La tentation est domptée par la prière.

XXXXII. Ce chapiteau¹, encastré dans le pilastre central, présente des feuilles de vigne ponctuées & *larmées* par les gravures creuses de dessin flamboyant.



XXXXIII. A l'ouest, de grandes feuilles de vigne frisées & ondulées; à l'est, une longue feuille de chardon déchiquetée.



Ce chapiteau² représente, au midi, l'Annonciation; c'est une assez bonne copie d'un chapiteau de l'abbaye de Larreule, encastré dans une muraille de la maison Duclos de ce village.

A Larreule, la Vierge Marie est agenouillée à droite sur un prie-Dieu, l'ange Gabriel, déroulant une longue banderole prononce le premier *Ave Maria*; le centre est occupé par un vase renfermant un bouquet de lis, & en haut l'Esprit Saint, les ailes déployées, descend s'incarner dans le sein de la Vierge

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. Tailloir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

Mère. Au lieu de l'ange élançé & vraiment séraphique de Larreule, nous retrouvons sur le chapiteau de notre cloître un Gabriel lisant l'invocation sur la même banderole, mais agenouillé lourdement, le corps perdu dans un immense manteau. Ce vêtement sans manches est plissé à partir du col & il s'étale en bouillonnant aux pieds de l'ange annonciateur. Les cheveux sont bouclés en auréole; le collet du vêtement est retenu par une agrafe en losange percée d'un trou rond.

Le vase aux fleurs de lis, de Larreule, est reproduit ici exactement; mais au lieu d'occuper le vide formé par l'évasement des deux corbeilles, il flanque sans symétrie la partie interne du fût de droite. Ce vase se compose d'une sphère creuse continuée en haut & en bas par deux troncs de cône disposés en sens inverse. Deux anses arrondies partent du rebord supérieur & viennent s'attacher au milieu de la panse. L'orifice du vase, son pied & le pourtour de la sphère sont encerclés par une bande en relief percée en haut & en bas de cinq trous ronds & de six trous au milieu. L'Esprit-Saint en forme de colombe, de Larreule, est remplacé désavantageusement par un buste lourd de Père Eternel à longs cheveux & à main bénissante.

La Vierge Marie montre encore dans cette copie une attitude gauche, moins gracieuse que dans l'original. Les cheveux épars, les mains croisées sur la poitrine, elle est vêtue, comme l'ange, d'un grand manteau plissé; une agrafe en losange, mais relevée d'un bouton central, ferme le col apparent de la robe.

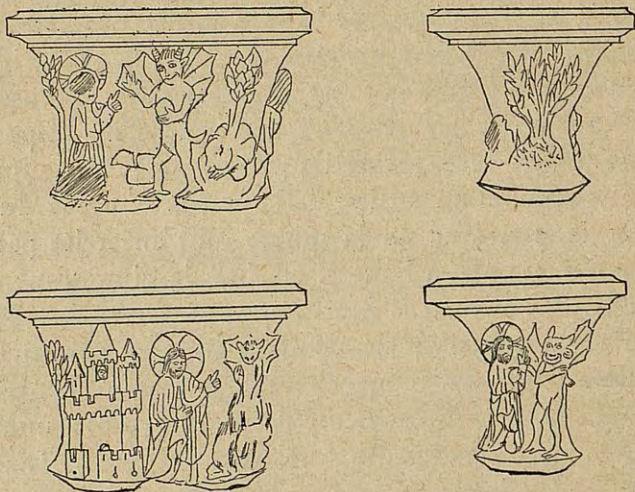
Si l'archéologue passe indifférent, l'artiste peut remarquer avec quelque intérêt la copie alourdie d'un chef-d'œuvre gracieux & pur.

XXXXIV. La tentation du Christ dans le désert¹. Encore une copie d'un sujet traité à Larreule. L'original, auquel la reproduction n'est guère inférieure, est placé sur un montant du portail de la maison Gillis, à la gauche du porche roman de la vieille église.

Au nord, Jésus, dans la pose hiératique que les sculpteurs de Larreule, de Trie & de Saint-Sever lui donnent habituel-

1. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine: Trie.

lement, est debout, le manteau flottant sur la longue robe, les cheveux à la nazaréenne, la main droite bénissante aux deux doigts étendus. Le démon tentateur tient dans sa main les pierres à changer en pain ; sa tête grimaçante & cornue annonce déjà les satyres de la Renaissance renouvelés de l'art antique. « *Et accedens tentator dixit ei¹. Si filius Dei es, dic ut lapides isti fiant panes.* — *Qui respondens dixit. Scrip-*



tum est, non in solo pane vivit homo. Sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei. »

A l'ouest, le diable, encore de taille humaine, montre à Jésus le temple de Jérusalem & lui conseille de monter sur le faite & de se précipiter dans le vide. Pour un motif de proportions à garder, le sculpteur a placé les deux personnages au pied du temple au lieu de les élever au sommet. « *Tunc assumpsit eum diabolus² in sanctam civitatem & statuit eum super pinnaculum templi. Et dixit ei : Si filius Dei es, mitte te deorsum. Scriptum est enim : Quia angelis suis mandavit de te, & in manibus tollent te, ne forte offendas ad lapidem*

1. Matth., IV, 3 & 4.

2. Matth., IV, 5, 6, 7.

pedem tuum. Ait illi Jesus : Rursum scriptum est. Non tentabis dominum Deum tuum. »

La Jérusalem du sculpteur est fortifiée comme une place de guerre du quinzième siècle. Une immense tour polygonale, dont cinq côtés sont apparents, supporte trois constructions & tourelles en retrait; elle est renforcée à la base par un mur bas formant défense avancée.

La tour est percée de quatre fenêtres rectangulaires, deux sur la face du centre & une sur chacun des deux autres côtés adjacents; elle est couronnée de créneaux en encorbellement sur des machicoulis.

Au sommet de la tour s'élève, au milieu, une tourelle carrée, à créneaux & à machicoulis, couverte par une poivrière pyramidale & percée de deux meurtrières & d'une fenêtre carrée où apparaît la tête d'un défenseur. A droite, en retrait, monte une seconde tourelle carrée à créneaux & à machicoulis, fendue par une longue meurtrière & coiffée aussi d'une toiture à quatre pans.

A côté de ces deux tourelles est construite, à gauche, une petite maison du quinzième siècle, à pignon de façade surélevé & couvert par un toit en angle très aigu.

Deux fenêtres rectangulaires sont superposées, l'une percée dans la muraille, l'autre dans le pignon.

La courtine protégeant le pied de la grande tour polygonale nous amène aux innovations de l'architecture militaire à la fin du quinzième siècle. Cette muraille basse, qui laisse voir par-dessus sa crête bordée de créneaux la porte cintrée de la tour¹, est une de ces défenses d'après coup qui vinrent renforcer à la fin du moyen âge les fortifications des âges précédents, lorsque les progrès de l'artillerie, malgré l'évasement des courtines, permirent aux assiégeants de faire brèche à la base des remparts. Ce bastion crénelé semble abriter un soubassement à hauteur d'homme, & est surmonté par un chemin de ronde à ciel ouvert; son mur est fendu au bas des créneaux par deux

1. La porte à ciel ouvert de ce bastion n'est pas placée en face de la porte de la tour. Cette disposition fut employée alors pour que la volée d'artillerie ne pût enfilér les deux ouvertures.

minces archères. Presque au ras du sol s'ouvrent trois trous ronds (embrasures des arquebuses de rempart¹) ; ils sont surmontés chacun d'une meurtrière en forme de croix, qui permettait de prendre le point de mire de la pièce & donnait du jeu, au-dessus des couleuvrines, aux arquebuses à main.

Au quinzième siècle², dit Viollet-le-Duc, « on reconnut bientôt que les batteries ouvertes établies dans des espaces étroits & dont les embrasures n'embrassaient qu'un angle aigu ne pouvaient démonter des batteries de siège & ne causaient pas de dommages sérieux à l'assiégeant ; laissant donc subsister le vieux système défensif pour y loger des archers, arbalétriers & arquebusiers, on éleva en avant de *fausses braies* dans lesquelles on pouvait établir des batteries à tir rasant.....

Les tours paraissaient si bien un moyen de défense indispensable, on regardait comme d'une si grande utilité de commander la campagne, qu'on en élevait même encore après que les fausses braies disposées de manière à flanquer les courtines avaient été admises. On donna d'abord aux fausses braies les formes en plan qu'on avait données aux palissades, c'est-à-dire qu'elles suivirent à peu près les contours des murs ; mais bientôt on fit des ouvrages flanqués..... Au moyen de ces fortifications les places furent en état de résister à l'artillerie. »

Sur la corbeille de droite de la face méridionale du chapiteau, le démon perché au sommet d'un rocher offre le royaume de la terre au Maître du monde. Le diable, qui use sa troisième & dernière tentation, est rapetissé de moitié, par suite d'un effet peu heureux de perspective.

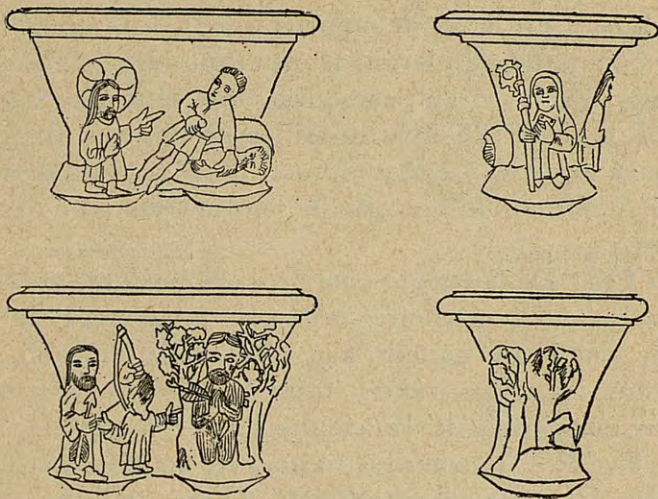
« *Iterum assumpsit eum diabolus³, in montem excelsum valde : Et ostendit ei omnia regna mundi, & gloriam eorum. Et dixit ei, hæc omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me. Tunc dicit ei Jesus : Vade Satana. Scriptum est enim : Dominum Deum tuum adorabis & illi solo servies. Tunc reliquit eum diabolus, & ecce angeli accesserunt & ministrabant ei.* »

1. « Les murailles, dit Viollet-le-Duc, sont percées de trous ronds propres à loger le bout de petites couleuvrines ou d'arquebuses à main. »

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*. Architecture militaire, t. I, pp. 414 & 415.

3. Matth., IV, 8, 9, 10, 11.

XXXXV. Le Christ au nimbe crucifère est représenté sur la face nord de ce chapiteau¹ interrogeant du geste un homme vêtu d'un pourpoint court & armé d'un poignard. Ce personnage tombe à terre éperdu de crainte. Derrière lui est un sépulcre de pierre évasé & arrondi à l'une de ses extrémités; un cadavre y est couché, les mains jointes sur la poitrine, dans une attitude de momie. Cette scène, très grossière-



ment rendue, représente probablement Dieu reprochant à Caïn le meurtre de son frère Abel.

Deux chênes à la cime arrondie occupent la face de l'est.

Au couchant est debout un abbé, recouvert de la gonelle monastique, le capuchon relevé; il tient dans sa main gauche un livre à fermoir rehaussé de pierreries rondes, & à la main droite la crosse abbatiale dont la volute crêtée & vide à l'intérieur se divise en rameaux, à son point de jonction avec la tige.

Un homme vêtu de peaux de bêtes est représenté au midi priant les mains jointes, agenouillé entre deux chênes; une flèche vient de lui percer le flanc. A gauche, un enfant, un écuyer sans doute, montre de la main l'ermite à un person-

1. Tailleoir à cavet & à boudin. Origine : Saint-Sever.

nage à longue robe, qui tient encore à la main l'arc d'où la flèche vient de s'échapper. On reconnaît dans cette scène un épisode de la vie de saint Gilles, ermite, qui vivait dans les bois, ayant pour compagne une biche familière. Un jour des chasseurs poursuivant l'animal dans la forêt, une flèche maladroite vint atteindre le saint homme à la place de la biche. L'abbé crossé serait également saint Gilles, fondateur d'un monastère. Ce saint est en général représenté dans l'iconographie au moyen âge avec sa compagne apprivoisée couchée à ses pieds. C'est le cas de rappeler que la base numéro 38 de cette même rangée du levant montre une biche accroupie. On peut supposer avec vraisemblance, que cette base supportait autrefois le chapiteau de Saint-Gilles, en complétant ainsi l'exposé de sa légende. Cette sculpture, d'une médiocrité absolue, ne retient l'attention que par le sens énigmatique des scènes figurées.

XXXXVI. De la gueule énorme d'un monstre, tout en tête, & dont les deux mâchoires occupent la hauteur de la face nord du chapiteau¹ sortent, à la voix du Christ, trois personnages nus, les mains jointes. C'est la symbolisation de Jésus ouvrant aux justes de l'ancienne loi les portes des limbes. Adam, Eve & Abraham sont traités avec un ciseau très chaste, dessinant des corps purs & élancés, au sexe indécis.

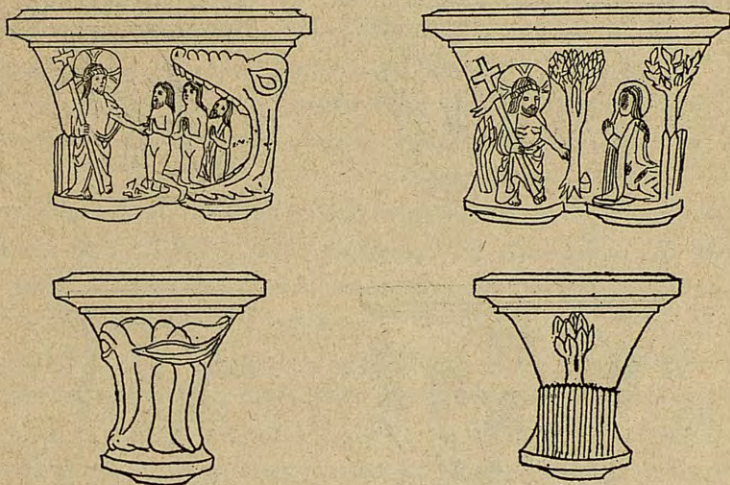
On remarque au bas du rétable, dit des Jacobins, à Bagnères-de-Bigorre², dans la scène centrale, le Christ, une croix à la main, retirant trois justes de la gueule d'un monstre, sans corps & tout en tête comme celui du chapiteau du jardin Massey. Le rétable de Bagnères est du quinzième siècle, ainsi que le prouvent des moulures creuses de style flamboyant, semblables à celles que nous avons relevées sur des feuilles de vigne de notre cloître. Ce rétable du couvent des Jacobins, conservé à Bagnères, dans la villa Théas, œuvre très ordinaire en art, mais très curieuse en archéologie, vient avec le chapiteau du cloître nous démontrer qu'en Bigorre, au quinzième

1. Tailloir à 1 stel entre deux cavets. Origine : Trie.

2. *Voyage historique & archéologique dans l'ancien comté de Bigorre*, par M. Cénac-Moncaut, planche hors texte, p. 47.

siècle, conformément au symbolisme adopté ailleurs, l'entrée des limbes était figurée par les mâchoires ouvertes d'une tête de dragon.

Sur la face de l'est, un arbre du jardin du Saint-Sépulcre dépasse de ses frondaisons une palissade faite de pieux plats & pointus, semblable à la clôture qui sur le chapiteau n° 2 entoure le jardin des Oliviers¹.



Le Christ ressuscité, une longue croix à banderoles à la main, apparaît au midi, à Madeleine venue pour prier sur la tombe du Maître bien-aimé.

Dans cette sculpture très pure, l'artiste inspiré a déployé beaucoup de grâce & a fait preuve d'un sentiment très chaste & très religieux.

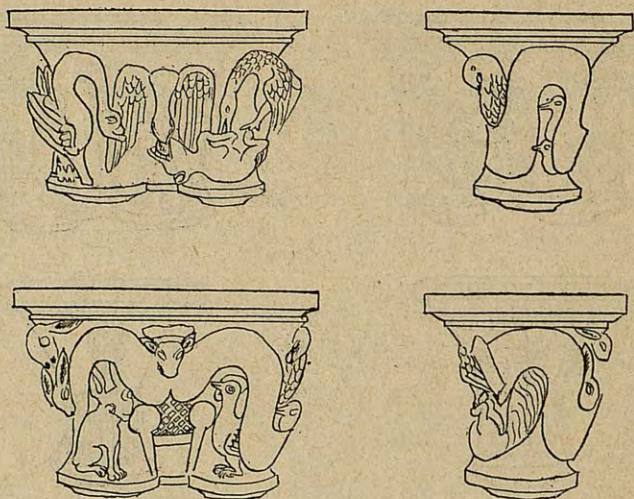
XXXXVII. Ce chapiteau², étranger au cloître de Saint-Sever, avant son transport à Tarbes, est de même époque & de même facture que celui représentant les luttes de l'homme

1. Viollet-le-Duc donne un type de clôture au moyen âge, fait de rondins aiguës, fichés en terre & reliés par des branches d'osier. Notre fermeture aux bois aplatis & pointus ressemble exactement aux palissades qui dans nos villes clôturent les terrains vagues ou les maisons en construction.

2. Tailloir à grand listel & à grand cavet sur une corbeille débordante. Origine : Maison de Mérens, à Tarbes.

primitif contre la nature révoltée; il remonte au quinzième siècle, le temps des devis épicés & des joyeux fabliaux.

Une tête de renard, coiffée d'un bonnet doctoral à deux cornes apparentes, est placée au sommet central de la face du midi; la mâchoire aux dents aiguës retient en leur point de jonction deux banderoles dont les branches se déroulent à droite & à gauche jusque sur les faces du levant & du cou-



chant. Sur ce double *phylactère* sont tracées deux légendes en caractères gothiques minuscules, qui furent employés dès la fin du quatorzième siècle.

Grâce à d'obligeants paléographes, nous déchiffrerons tout à l'heure, pour nos lecteurs, le langage de maître Renard, puisque nous sommes au temps des fabliaux, où les bêtes parlaient.

Entre les deux corbeilles du chapiteau, le prédicateur se dissimule derrière un filet aux mailles serrées disposé devant une escabelle que maintiennent deux piquets terminés par une boule¹. Le filet symbolique est très nettement caractérisé

1. Serait-ce la bourse qui, dans la chasse au furet, ferme les trous des terriers? Le renard, en effet, va nous parler de furets & de lapins.

Nous croyons plutôt, avec M. l'abbé Cazauran, que ce filet symbolique, disposé

par la finesse de ses mailles. Un coq à haute crête est planté sur ses ergots contre la corbeille de droite; une poule¹ est perchée à l'angle nord-est, trois poussins se cachent au levant dans les volutes de la banderole.

Un lapin à longues oreilles, accroupi au midi contre la corbeille gauche, fait face au coq, son compère; au couchant, dans les volutes de la banderole, pointent les longues oreilles de deux autres têtes de lapins.

Voici le langage que le docteur Renard tient patelinement au gibier de plume ou de poil qu'il rêve de mettre à son croc.

A l'ouest & au nord, le traître s'adresse aux lapins :

« *Bonas gens e debotas, fuget a las clotas, car los furos bi faran riota; mas anabon entaus brusxos; cana qui a bo scomp.* »

Au sud & à l'est, le renard parle aux coqs & à la couvée :

« *Bonas gens fugebos deus padoens, car lo bushac hi bola sohen; anabon enta las seguas on estarat be quezas, etsetera.* »

Maître Renard dit aux lapins :

« Bonnes & dévotes gens, fuyez des terriers, car les furets vous y feront querelle; mais allez-vous-en dans les buissons; se tapit qui a bonne cachette² ». Et au coq & à la couvée :

Bonnes gens, fuyez, vous [autres] des pâtis, car le milan y vole souvent; allez-vous-en dans les ronces où vous serez bien en sûreté, & *cætera*. »

Et cætera, ces deux mots en disent long sur les intentions du pillard.

comme ceux que l'on tend dans nos pays pour la chasse aux ramiers, figure le piège dans lequel maître Renard cherche à faire tomber ses auditeurs bénévoles.

1. Reconnaître une poule dans cet oiseau au bec mutilé est peut-être arbitraire; mais cette attribution n'introduit pas, du moins dans la couvée, un élément disparate. Nous nous refusons à retrouver avec certains dans ce volatile un dindon; mais il se peut très bien que les poussins soient des canards ou plutôt des pigeons. Quoi qu'il en soit, c'est toujours à un groupe de volailles de basse-cour que leur ennemi né, le renard, s'adresse.

2. Nous traduisons *cana qui a bo scomp* par *se tapit qui a bonne cachette* pour rester fidèle à l'orthographe romane. Il semble cependant que *cana* qui soit mis pour *qu'an a qui, on a là*. A l'appui de cette dernière version basée sur une orthographe défectueuse, nous citerons dans la seconde des inscriptions le mot & *cætera* écrit *etsetera*. Quoi qu'il en soit, l'une & l'autre de ces interprétations de détail respectent le sens général de la phrase.

Les pauvres lapins, sous les buissons, seront à l'abri des furets qui trouveront dans les terriers maison vide; le coq & la couvée quitteront les *gagnages* pour se garer dans la haie touffue des serres du milan qui les guette, mais tous en revanche, lapins & poulets, écoutant les conseils du perfide, tomberont du bec ou de la gueule d'un ennemi, dans les mâchoires du troisième larron, qui plume & poil vous les croquera¹.

Si la trahison s'étale au midi du chapiteau, au nord la punition suit de près les méfaits. Contre la corbeille de droite, maître Renard est couché sur le dos, les pattes repliées; sa longue queue balaye la face de l'ouest; il retient une proie dans ses mâchoires entrouvertes.

Trois grands oiseaux, au col onduleux, au bec fort & court, occupent toute la face septentrionale du chapiteau & se tiennent au-dessus & aux côtés du renard couché à terre. L'un d'eux, perché sur le ventre de l'animal, maintient dans l'immobilité avec ses serres puissantes les pattes de derrière du patient, pendant que son bec s'enfonce dans les chairs des pattes antérieures & les force à demeurer ployées. Tandis que le plumage des deux autres est lisse, les plumes de cet oiseau sont nettement indiquées².

Le second des oiseaux, au centre, placé de face, les ailes mi-déployées pour trouver plus de forces dans cet élan, happe de son bec le gros morceau que le renard accroche désespérément avec ses dents pointues.

Le troisième oiseau, son long col de cygne symétriquement allongé, surveille à gauche l'exécution, prêt lui aussi

1. « Renard. Une autre fois c'est la ruse qui domine & qui triomphe. Voici notre renard déjà bien connu. On l'a vu prêcher des poules innocentes, imbéciles, qui se laissent prendre à ses discours comme tant d'autres. Ses merveilleux discours les ont endormies, & le moment arrive enfin où le pauvre oiseau se voit mangé par le prédicateur, comme dans quelques médaillons de la cathédrale d'Amiens. Aussi la fable d'Esope est ici très distinctement sculptée; d'après elle, maître Renard dévaste le poulailler, comme ailleurs le fabliau l'a représenté sous une autre forme & toujours dans le même but. » (*Histoire du symbolisme*, par l'abbé Auber, t. III, ch. x, p. 365. — Voir *Bullet. Monum.* XIX, pp. 252, 295, 316.)

2. Le volatile au bec mutilé, perché à l'angle nord-est du chapiteau, a son plumage absolument dessiné comme celui de cet oiseau de proie. Aussi, puisque nous sommes sur le terrain du symbolisme, ce pourrait être, au lieu d'une poule, le milan de la légende du phylactère.

à appuyer ses compagnons d'un coup de bec ou d'un coup de griffe.

Ce revers du chapiteau donne la morale du fabliau : le voleur volé. Les trois vautours viennent ainsi dire à leur façon le : *sic vos non vobis*, au pauvre Renard qui après avoir pris au piège lapins & poulets, se retirera « honteux comme un renard qu'une poule aurait pris »¹.

Ces sculptures fantaisistes sont délicieuses de rendu & de composition.

XXXXVIII. Un soldat, portant en tête une vaste salade, & à la main une hallebarde au large fer, se tient debout sur la petite face de l'est. Il est vêtu par dessus ses chausses collantes, d'un pourpoint sans plis tombant à mi-cuisse².

Hérode siège au nord contre la corbeille de gauche, assis sur un trône semblable aux fauteuils de bois que nous avons

1. A première vue, on croit retrouver dans la scène du revers de ce chapiteau une variante de la si vieille fable du Loup & de la Cigogne. Mais un second examen efface cette première impression. En outre de la substitution au Loup d'un Renard, ce dernier animal n'a pas l'attitude d'un malade que l'on guérit, mais celle d'un patient qu'on torture. Ce n'est pas au fond de la gorge que l'oiseau va pêcher l'os avalé de travers, mais c'est aux mâchoires crispées qu'il arrache d'un puissant effort la grosse proie convoitée.

D'autres archéologues voudraient reconnaître en cette scène une des fourberies du Renard, décrites en vers latins, par l'évêque Théobaldus, dans son *Physiologus, de naturis duodecim animalium*. Voici la traduction de ce passage. « Expert en tromperies, le Renard est plein de ressources frauduleuses. Le fermier lui fait la chasse comme au dévastateur de ses poulaillers. Quand il a faim il n'y a pas de ruses qu'il n'invente pour s'emparer des chantres de la basse-cour. Il s'étend dans un sillon, se couche sur le dos, tient sa gueule ouverte & ne souffle pas plus qu'un mort. Les Corbeaux & autres oiseaux de proie croient rencontrer un cadavre, ils s'en approchent & sautent sur lui pour le dévorer à belles dents : soudain la bête se lève, s'empare des oiseaux & leur fait de tristes funérailles. » (*Histoire du Symbolisme*, par l'abbé Auber, t. III, p. 481.)

Nous avons déjà démontré, par notre description exacte, que le Renard, qui n'est pas un malade, n'est pas non plus un comédien, mais un patient véritable. Ils ne le croient pas endormi, ces oiseaux à large envergure qui luttent d'efforts avec lui pour lui arracher le gros morceau convoité, en le maintenant immobile à la pointe du bec & des serres. La proie ravie, au lieu de se laisser croquer par maître Renard, ils lui casseront sans doute les reins d'un coup de bec tout à l'heure. — Les exploits de Maître Renard sont sculptés avec beaucoup de spirituelle fantaisie, sur un jubé de bois du commencement du seizième siècle, dans l'église du Saouët (Finistère) dédiée à saint Fiacre.

2. Tailloir à listel entre deux cavets. Origine : Trie.

maintes fois relevés; il porte le grand manteau ouvert sur la longue robe & est coiffé d'un haut bonnet à rebord saillant; entre la coiffe élevée & le repli en forme de turban, apparaissent les quatre dents, en angle aigu, d'une couronne royale¹.

Le Christ, les mains attachées sur la poitrine, est debout devant ce roi de la terre, son juge. Un homme d'armes s'assure de son prisonnier, une main placée sous son bras, &



de l'autre il tient une *corsique*, hallebarde composée d'un long fer de lance croisé transversalement par deux lames pointues.

« La corsique², arme des fantassins corses, a un fer qui se compose d'un long dard, avec deux oreillons tranchants, au bout d'une hampe de près de deux mètres de longueur. »

Viollet-le-Duc dessine dans la figure I de l'article Hallebarde une corsique presque semblable à la nôtre : « Cette arme, du milieu du quinzième siècle, est admirablement forgée. Il est évident que les oreillons étaient faits pour accrocher les armures de plates en s'introduisant dans les défauts... Cet usage explique la longueur de cette arme; il fallait chercher le cavalier à une distance assez grande. »

Coiffé d'une petite salade à visière triangulaire immobile, cet homme d'armes porte de grandes spalières d'une pièce & de gantelets à doigts séparés & à crispins. Les brassards & les cuissards sont protégés aux coudes & aux genoux par des ailet-

1. Albert Dürer, dans une de ses gravures sur la passion du Christ, donne à Caïphe un haut bonnet sans couronne, à peu près semblable à la coiffure d'Hérode.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI, Hallebarde,

tes bilobées. De la cuirasse d'une seule pièce & sans pansière, tombe une braconnière à trois lames imbriquées, fendues sur le devant de haut en bas. Les pieds sont chaussés de solerets en demi-pieds d'ours.

« Aux poulaines¹, utiles peut-être pour maintenir le pied dans l'étrier, mais si gênantes, on vit succéder à la fin du quinzième siècle, les solerets à large extrémité, qui avaient encore cet avantage d'empêcher le pied de glisser sur la grille de l'étrier — laquelle était alors rembourrée — & qui n'empêchaient pas de marcher. Ces solerets ou *pieds d'ours* furent usités jusque vers le règne de François I^{er}. »

A droite est debout un soldat à chausses collantes & à pourpoint tombant au bas des hanches & fendu sur la poitrine; il porte en tête la salade, & tient en main le grand pavois hexagonal.

Contre la corbeille de droite est représentée la flagellation du Christ.

Un bourreau, vêtu du pourpoint court sur les chausses collantes, les cheveux bouclés s'échappant d'un bonnet pointu, brandit à deux mains un martinet à manche court, & aux trois lanières terminées par des boules de métal.

Le Christ, nimbé & auréolé, est attaché à l'angle nord-ouest, les reins ceints d'un linge.

Un second bourreau est debout sur la face ouest, le pourpoint sans plis sur les chausses collantes; il regarde le Christ en agitant un faisceau de verges.

Le *pourpoint*², sorte de veste collante ne descendait guère qu'à la ceinture. Le surcot, boutonné sur le devant, descendait à mi-cuisse. Ce vêtement fut ajusté au treizième siècle, large dans la suite, & finit au quinzième siècle par se confondre avec le corset aux plis ajustés.

La casaque militaire, que nous appelons parfois surcot & pourpoint dans cette étude est un justau corps ajusté, semblable de forme à la veste d'exercice de nos officiers d'infanterie.

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. VI. *Solerets*, p. 278.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. IV. *Surcot, Pourpoint*.

Ce dernier chapiteau peut rivaliser d'exécution & de composition avec ceux qui représentent dans le cloître, la Cène, le Crucifiement, l'Ascension & la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres.

La série des chapiteaux, dits par nous de Trie, reproduit de préférence en effet des scènes du Nouveau Testament, tandis que nous lisons le plus souvent des pages de la Bible sur les sculptures que nous croyons originaires de Saint-Sever.

La Bigorre, au quinzième siècle, traversa une période artistique qui fut pour elle une renaissance avant l'heure. Le cloître de Larreule, dont les marbres sont égrenés dans la plaine de l'Adour, éleva alors ses colonnades couronnées de chefs-d'œuvre de sculpture.

Les cloîtres de Trie & de Saint-Sever, qui ont réuni & confondu leurs chapiteaux à Saint-Sever d'abord, & à Tarbes ensuite, furent de brillants reflets du cloître de Larreule.

La guerre de Cent-Ans, si rigoureuse surtout pour la Bigorre, ne devait pas permettre à notre malheureux pays de songer à rebâtir ses églises ou ses abbayes romanes avant que l'Anglais envahisseur n'eût été chassé du territoire.

Nous avons vu que des armures & des habits civils présentent dans notre cloître une structure ou une coupe, particulières à la fin du quinzième siècle. Il est probable que Jean, sire d'Albret, par son mariage avec Catherine de Foix roi de Navarre & comte de Bigorre de 1484 à 1516, fut avec sa femme l'inspirateur de cette renaissance de l'architecture religieuse. Moins d'un siècle après, toutes ces richesses devaient s'écrouler sous le fer & la torche de Montgomery, le soldat d'une autre Albret, la reine Jeanne.

Au commencement du dix-huitième siècle aussi, une seconde renaissance religieuse venait éclore dans notre pays, & cloîtres & abbayes relevaient leurs ruines & leurs débris épars depuis les guerres de religion.

Mais hélas, l'ère des barbares se reproduisait encore; moins d'un siècle plus tard, avec le renouveau, né sur les vieilles cendres, la pioche de la Bande Noire jettait par terre même ce que n'avait pu mordre la torche de Montgomery.

Lorsque dans les ouvrages spéciaux sur le moyen âge (dans le merveilleux *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc entre autres), les archéologues veulent citer un cloître-type, ils don-

ment le plus souvent en exemple le cloître de Saint-Trophime d'Arles. A Saint-Trophime, deux côtés des colonnades remontent à la période romane du douzième siècle, les deux autres côtés appartiennent à l'art ogival du treizième siècle. Ce beau monument reproduit, il est vrai, nos deux grands styles religieux, l'un à son apogée, l'autre à son aurore, mais il nous paraît inférieur à nos monuments analogues de Bigorre, si inconnus & si méconnus.

Les sculptures de Saint-Trophime sont, au point de vue artistique, au-dessous des chapiteaux merveilleux de Larreule, elles sont moins intéressantes aussi que celles du cloître du Jardin Massey de Tarbes, qui, au lieu d'accoutrements de convention, nous donne de si précieux documents sur l'habillement & l'armement au quinzième siècle.

Fils aimant de notre belle terre de Bigorre, en venant rappeler les gloires artistiques du passé, nous sommes heureux d'avoir empêché certains de ses monuments de s'égarer dans le délaissement & dans l'oubli; nous sommes fiers surtout d'avoir contribué pour une faible part à faire réédifier l'un d'eux sur une assiette définitive.

Tarbes, le 28 mars 1891.

X. DE CARDAILLAC.