



# HISTOIRE DE L'ART

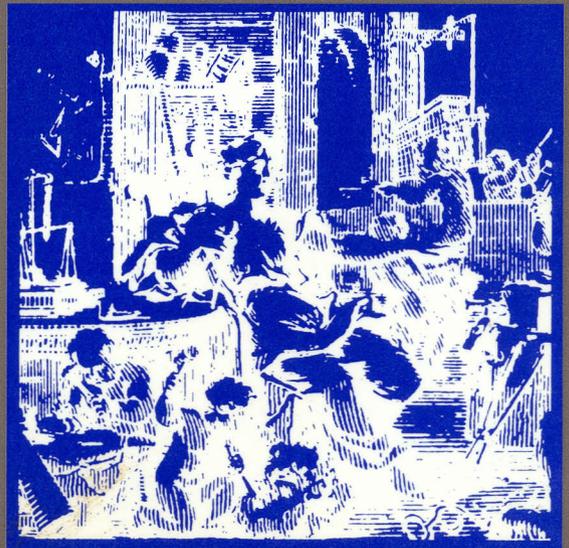
---

Architecture et décor

n° 42/43

---

octobre 1998



# Traditions locales et art savant au XIII<sup>e</sup> siècle : le décor monumental de l'église de Chissey-sur-Loue\*

*« A côté de la pensée évoluée,  
coulent les eaux parallèles, solitaires et puissantes  
de la mémoire et de l'imagination populaire. »*

L. da Câmara Cascudo, dans *Contes traditionnels du Brésil*.

L'église Saint-Christophe de Chissey-sur-Loue est avant tout célèbre, dans l'érudition locale, pour son décor de « babouins »<sup>1</sup>. En effet, dès l'entrée du monument, on est frappé par la rangée de corbeaux sculptés de figures grotesques qui, des deux côtés de la nef, soutiennent une corniche intérieure (fig. 1). Ces sculptures d'un style abrupt ont suscité les interprétations les plus diverses, fruit de l'imagination de leurs auteurs. Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, les « docteurs » du pays tentaient-ils d'expliquer le peu de beauté de la population de Chissey en affirmant que « ce malheur n'arriverait pas [...] si les femmes moins curieuses, au lieu de regarder sans cesse ces objets hideux, avaient les yeux pieusement fixés sur leurs heures »<sup>2</sup>.

L'intérêt du décor de l'église Saint-Christophe dépasse pourtant, et de beaucoup, les légendes tissées autour de ces « babouins ». Car un regard plus attentif permet de découvrir, dans la même nef, une sculpture architecturale d'une tout autre veine, avec, notamment, des chapiteaux à crochets qui se rattachent aux modèles savants des grands monuments gothiques du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 2).

Comment interpréter ce contraste saisissant ? Les érudits qui se sont intéressés à la paroissiale ont toujours plus ou moins cru à l'hypothèse de la diachronie : pour eux, les « babouins » seraient des remplois, dans l'église gothique, d'éléments d'une église antérieure, romane<sup>3</sup>. Mais il apparaît que cette hypothèse, qui n'est pas sans révéler une conception quelque peu stéréotypée de l'évolution artistique, ne repose sur aucun fondement. Plus encore, en voulant expliquer le contraste entre les différentes parties du décor de Chissey par l'hypothèse — trop commode — du remploi, on passait à côté de l'intérêt majeur que présente l'édifice pour l'histoire de la sculpture gothique. Car, si les « babouins » sont en tout point différents des figures qui décorent les portails des grandes cathédrales du XIII<sup>e</sup> siècle, ils leur sont bel et bien contemporains.

Ainsi la sculpture architecturale de Chissey est-elle révélatrice d'une dichotomie entre deux conceptions artistiques opposées — l'une volontairement archaïsante, attachée à des modèles régionaux et relevant d'une sensibilité que, faute de mieux, nous qualifierions de « populaire », l'autre manifestation plus ouverte aux modes du temps, relevant d'un art « savant ».



Fig. 1  
Église de Chissey-sur-Loue, nef, vue générale.  
(Photographie © Direction du patrimoine)



Fig. 2  
Intérieur de la nef, détail.  
(Photographie © Direction du patrimoine)

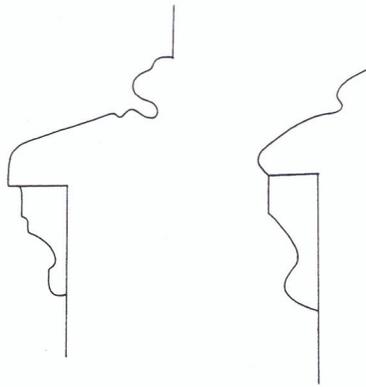


Fig. 3  
Profil des bases, échelle 1/10. (Schéma de l'auteur)

Les dispositions de l'édifice sont caractéristiques de l'architecture comtoise du XIII<sup>e</sup> siècle : chevet plat, élévation à deux niveaux, parti pris de la muralité au détriment des grandes ouvertures et adoption de l'arc en plein cintre pour quelques parties. Mais certains détails trahissent l'influence de modèles extérieurs au comté de Bourgogne, qui fut dans l'ensemble peu réceptif aux modes en vigueur dans la moitié nord de la France.

Les supports de la nef, notamment, comportent un faisceau de trois colonnettes recevant les arcs doubleaux et les ogives de la voûte. Or, cette logique essentielle de l'architecture gothique, qui touche à l'articulation entre voûte et supports, fut très peu comprise des maîtres d'œuvre comtois : en dehors de Chissey, seule l'église des Jacobins de Poligny, construite entre 1240 et 1272<sup>4</sup>, et la priorale Notre-Dame de Vaux-sur-Poligny, en pleine reconstruction en 1272<sup>5</sup>, présentent des solutions comparables. Ce rapprochement autorise, en outre, à situer la nef de l'église Saint-Christophe, dont la construction n'est documentée par aucun texte, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais ce sont les bases et les chapiteaux qui révèlent le mieux la reprise des grands modèles de leur temps, permettant par là même de dater avec une certaine précision la construction des différentes parties de l'édifice<sup>6</sup>. Pour les bases les plus occidentales, celles du revers de façade et du portail, deux détails sont particulièrement significatifs : le petit modillon qui soutient le tore inférieur et l'absence de scotie (fig. 3). Ce modillon était apparu à quelques années d'intervalle dans les chapelles rayonnantes des cathédrales de Reims (entre 1211 et 1220) et du Mans (entre 1220 et 1230), et dans les nefs des cathédrales d'Amiens (entre 1220 et 1230) et de Bourges (entre 1225 et 1255), avant de connaître un large succès<sup>7</sup>. Les premiers exemples de bases sans scotie ne sont, pour leur part, guère antérieurs au début de la seconde moitié du siècle ; on les trouve alors à Meaux, à Reims et à Saint-Denis<sup>8</sup>. Il convient de noter que si l'absence de scotie caractérise des bases d'autres monuments comtois du XIII<sup>e</sup> siècle, telle l'église des Jacobins de Poligny<sup>9</sup>, les modillons de plinthe de Chissey semblent constituer le premier des rares exemples de Franche-Comté<sup>10</sup>.

Les chapiteaux de l'église, quant à eux, forment un ensemble d'une grande cohérence. Certains, avec des feuilles aux bords presque rectilignes et des têtes de crochets en forme de bourgeons éclatés ou de bouquets de petites feuilles, semblent être une version locale d'un type facilement reconnaissable et largement répandu dans l'art gothique de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur d'autres, les feuilles se détachent davantage de la corbeille, formant de vraies tiges aux nervures fortement marquées et ramassées à leur bout pour supporter la tête des crochets. Ces divers chapiteaux sont traités avec une précision et un souci du détail remarquables<sup>11</sup>. Sur l'un d'entre eux, les crochets sont remplacés par de grosses feuilles qui enveloppent la corbeille et se tournent vers le tailloir. Ici encore, l'indice chronologique est des plus précieux, puisque cette mode, très représentée à l'abbatiale Saint-Denis, ne devint courante qu'à partir de 1250<sup>12</sup>. Comparés aux chapiteaux des églises comtoises de sa génération, ceux de Chissey font donc figure d'exception. Cela est d'autant plus notable que, parmi ces églises, on trouve Saint-Anatoile de Salins, dont le chantier reçut l'appui de l'archevêque lui-même et qui, d'un point de vue architectural, constitue la « plus parfaite manifestation de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle dans le Jura »<sup>13</sup>. Seule la cathédrale Saint-Jean de Besançon, qu'une grande campagne remit au goût du jour entre 1230 et 1253 environ<sup>14</sup>, présente des chapiteaux sculptés comparables à ceux de Saint-Christophe.

### *À contre-courant des modes : un art « populaire » ?*

#### *Les corbeaux*

La présence, entre les grandes arcades et les fenêtres hautes, d'un bandeau horizontal constitue un anachronisme remarquable dans un édifice gothique du XIII<sup>e</sup> siècle. En effet, ce type de décor, héritage lointain des architraves antiques, avait connu un succès durable dans l'architecture du haut Moyen Âge et même encore à l'époque romane, dans un certain nombre d'églises dont les parois inarticulées conservaient le souvenir de la tradition paléochrétienne. En Franche-Comté, il en était ainsi à la cathédrale de Besançon, consacrée en 1148<sup>15</sup>. Mais à la diffé-



Fig. 4  
Église de Chissey-sur-Loue, nef, corbeaux du mur sud, détail.  
(Photographie © Direction du patrimoine)

rence de la plupart de ces exemples, le bandeau horizontal est traité à Chissey comme une corniche très débordante, dont la partie saillante repose sur des corbeaux sculptés, rare transposition, à l'intérieur d'un édifice, d'une solution normalement adaptée au couronnement des murs externes. Au nombre de soixante-quatre, les corbeaux de Chissey sont engagés dans les parois de la nef, à environ sept mètres du sol. Leur hauteur oscille autour de cinquante centimètres au contact du mur, pour une largeur d'une vingtaine de centimètres ; leur saillie maximale est d'environ trente centimètres (fig. 4). L'intervalle entre deux corbeaux n'est pas plus régulier que leurs dimensions et semble être fonction de la taille, irrégulière, des dalles qui constituent la corniche.

Une partie de ces œuvres est décorée de motifs ornementaux divers, l'autre de figures (fig. 5)<sup>16</sup>. Mais, tandis que le répertoire du premier groupe révèle les mêmes sources d'inspiration que les chapiteaux et la modénature, celui du second présente des caractères originaux. On peut reconnaître dans certains de ces corbeaux des éléments morphologiques humains aisément identifiables ; d'autres sont sculptés d'êtres « hybrides », à la fois humains et animaux, dotés souvent d'oreilles pointues ou rondes, placées sur le dessus de la tête ; enfin, quelques figures semblent de nature purement animale, le nez ayant fait place à un museau. L'expression de ces « babouins » est variable. Si quelques-uns n'expriment rien de particulier, il en est qui tirent la langue, font des grimaces, semblent cracher ou vomir, crier ou sourire. Les accessoires se résument à des coiffures ou à des couvre-chefs stylisés ; seul, un personnage à caractère humain porte une crosse. En aucun cas, cependant, on ne distingue de vêtements.

On s'est souvent interrogé sur les sens de ces figures étranges. Pour certains, il s'agit du souvenir, sculpté dans la pierre, des fous qui se rendaient en pèlerinage à l'église de Chissey, en quête de guérison<sup>17</sup>. Rien ne permet pourtant d'accorder crédit à cette hypothèse, l'existence même du pèlerinage n'étant pas formellement attestée par des documents. Aussi, pour éviter toute surinterprétation, nous nous garderons d'attribuer une identité précise à ces êtres. En l'absence d'attributs particuliers, qui les rattacherait avec certitude à un type iconographique reconnaissable<sup>18</sup>, il faudrait, en effet, spéculer sur les seules expressions des visages et fonder des conclusions sur une étude de la mimique. Mais, compte tenu de la complexité des codes du langage iconographique médiéval, l'entreprise reste aléatoire<sup>19</sup>.

Cependant, si la signification particulière de ces figures — si signification il y a eu — nous échappe aujourd'hui, l'historien de l'art peut, pour sa part, réfléchir à ce qui fait la cohérence

de l'ensemble des corbeaux, quel que soit leur sujet, figuré ou ornemental. Il s'agit des principes formels qui définissent leur style. Il convient, en premier lieu, de noter l'étroite relation qui existe entre les formes et leur support. En effet, la largeur du corbeau détermine souvent la disposition ou la configuration des sujets. Ainsi les demi-figures ou les motifs épanouis occupent-ils les surfaces larges, tandis que les têtes plus minces ou les motifs disposés en hauteur sont réservés aux surfaces plus étroites. La seconde caractéristique résulte du choix de la frontalité, qui est suggéré sans doute par la forme du support lui-même et qui, s'il ne favorise guère les relations latérales entre corbeaux voisins, établit une communication directe, puissante, entre corbeau et spectateur. La frontalité, à son tour, favorise l'adoption de compositions symétriques, notamment dans les corbeaux décorés de motifs végétaux, de moulures ou de têtes. La schématisation, enfin, règne partout et, d'une manière marquante, dans le rendu anatomique des figures, qu'elles soient humaines ou hybrides.

La cohérence de ce style, commun à tous les corbeaux, suffirait à elle seule à infirmer l'hypothèse selon laquelle certains d'entre eux seraient des remplois provenant d'une construction romane. Si tel était le cas, il faudrait en conclure que *tous* les corbeaux sont des remplois. Or, nombre de motifs présentent des caractères suffisamment précis pour pouvoir être datés sans hésitation du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est le cas, surtout, des feuilles à crochets qui reproduisent, par-



Fig. 5  
Quelques corbeaux de la nef.  
(Photographie Imprimerie Lescuyer, Lyon)



Fig. 6  
Portail ouest, tympan et partie supérieure des ébrasements.  
(Photographie © Direction du patrimoine)

fois à l'identique, la flore sculptée sur les chapiteaux. Dans la coiffure de certains personnages, en outre, il semble que l'on puisse reconnaître, malgré la grande stylisation du traitement, les cheveux roulés au fer, caractéristiques de l'époque.

Ainsi peut-on affirmer que les corbeaux appartiennent, comme les parties hautes de la nef, à la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. En revanche, la recherche des sources d'inspiration de ce type de décor, étranger aux grands chantiers de l'époque<sup>20</sup>, est plus délicate. L'usage de corbeaux figurés soutenant corniches et passages se retrouve néanmoins dans quelques églises de l'ouest de la France. C'est le cas, par exemple, des cathédrales Saint-Maurice d'Angers (vers 1198-1240) et Saint-Pierre de Poitiers (vers 1200-1270), ainsi que de l'église Sainte-Radegonde, également à Poitiers (vers 1230)<sup>21</sup>. Dans quelle mesure la solution de Chissey est-elle comparable à ces exemples poitevins et angevins ? Tout au plus peut-on estimer que les corbeaux de ces divers édifices sont, comme à Chissey, les héritiers des modillons qui soutenaient nombre de corniches romanes. Mais les sculptures de Chissey se distinguent de celles de l'Ouest, aussi bien par leur iconographie que par leur style. En effet, on peut souvent, à Poitiers et à Angers, identifier des personnages par leurs attributs. On reconnaît ainsi un musicien jouant de son instrument ou des artisans avec les outils de leur métier. De plus, ces figures sont traitées dans un style moins abrupt qu'à Chissey. Souvent le modelé est raffiné, les détails précis, les mouvements des personnages plus libres. Même quand le motif est un monstre ou un être hybride, ces représentations conservent un caractère « réaliste » qui les apparentent davantage à la statuaire des grands portails gothiques.

Le portail sculpté de Chissey offre une synthèse des tendances contradictoires du décor intérieur. L'aspect « savant » se révèle surtout dans le tympan figuré, l'un des très rares de la région. On y voit un Christ aux liens encadré de saint Pierre et de saint Paul (ou Jean ?)<sup>22</sup>, agenouillés; entre les personnages, se dressent deux croix, que somment un croissant de lune et le soleil (fig. 6). Quelques détails de cette représentation surprennent, cependant, par leur caractère inhabituel. S'il s'agit bien d'un Christ aux liens, comment s'expliquer la présence des croix, du soleil et de la lune, symboles par excellence de la Crucifixion ? De même, il est évident que la présence de Pierre et Paul/Jean, n'est pas liée à l'illustration d'un passage particulier des Évangiles. Le programme du tympan semble donc plutôt résulter de la juxtaposition de personnages ou de symboles choisis pour leur valeur propre que de l'illustration d'un thème précis. Le sculpteur de Chissey, qui ne semble pas tant intéressé par l'aspect narratif que par une présentation intemporelle et hiératique des figures, n'hésite pas à rapprocher des personnages et des symboles appartenant à des épisodes distincts; il concentre son intérêt sur l'image d'un Christ d'autant plus insolite que ses jambes, comme ses bras, enserrant la colonne à laquelle il est attaché<sup>23</sup>. Il y a là une représentation de l'humanité du fils de Dieu, si chère à la piété populaire médiévale, qui semble annoncer le goût du pathétique du siècle suivant<sup>24</sup>.

On retrouve dans ce tympan certains des caractères stylistiques des corbeaux de la nef : soumission à la forme du cadre, frontalité et symétrie, déformation et anomalies physiques — le Christ est disproportionné, son torse étant trop petit, tandis que ses pieds ne sont pas représentés; les mains et les boucles de saint Paul/Jean sont exagérément mises en évidence, etc. Le visage imberbe du Christ et de saint Pierre dénote également une certaine liberté à l'égard des types conventionnels. En revanche, le modelé a été l'objet de plus de soin, comme si l'artiste avait hésité entre des aspirations contraires, entre donner une certaine vie à ses personnages et rester fidèle aux conventions qui lui étaient chères. Les sculptures qui décorent les ébrase-ments trahissent le même compromis, quoique la tendance « populaire » soit plus marquée qu'au tympan. On y voit, malgré leur très mauvais état de conservation, des petites têtes qui, plaquées entre les colonnettes et couronnées pour certaines, semblent vouloir imiter les statues-colonnes des grands portails gothiques<sup>25</sup>. Le résultat, cependant, loin de rendre la magnificence des modèles, apparaît comme leur réduction naïve.

### *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle comtois : la persistance d'un art vernaculaire*

Si le cas de Chissey était isolé en Franche-Comté, on pourrait supposer que le contraste entre le traitement des bases et des chapiteaux d'une part, et de la sculpture figurée de l'autre, est le fruit de l'intervention d'artistes différents — et on ne peut d'ailleurs éliminer cette hypothèse. Mais la tendance « populaire » qui caractérise les corbeaux et le portail de Chissey se retrouve dans divers autres monuments comtois du XIII<sup>e</sup> siècle, au point d'apparaître comme un fait culturel régional.

À Poligny, par exemple, la flèche de l'église Notre-Dame de Mouthiers-le-Vieillard, achevée en 1228<sup>26</sup>, possède d'énormes têtes sculptées en très haut relief, placées au sommet de lucarnes et de clochetons. Il s'agit d'êtres fantastiques (mi-homme, mi-bête) et de monstres grimaçants, dont les traits schématisés sont exagérément soulignés. Bien que libres de toute contrainte, ces figures sont représentées exclusivement de face. On peut encore citer l'exemple des têtes sculptées sur les culots qui, à Baume-les-Messieurs, reçoivent les retombées des voûtes d'ogives lancées sur la nef vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. Ce sont des têtes humaines, mais on distingue toujours des êtres hybrides, avec les oreilles décollées ou très haut placées; l'un d'entre eux tire la langue. Très stylisées, ces sculptures sont traitées de manière presque graphique. De même, l'église abbatiale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Luxeuil présente, dans les travées occidentales, achevées entre 1279 et 1293 environ<sup>28</sup>, plusieurs chapiteaux figurés : deux colombes buvant à la même source, des serpents sortant de la bouche d'un monstre pour se retourner contre lui (fig. 7), et des personnages qui ne sont pas sans rappeler ceux du portail de Chissey, quoique d'un traitement moins sommaire.



Fig. 7  
Luxeuil, église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, nef, détail des chapiteaux.  
(Photographie de l'auteur)

Malgré ces quelques nuances, il est indéniable que toutes ces sculptures sont fort éloignées de celle qui, à la même époque, caractérise l'art raffiné du style rayonnant. À Luxeuil, comme à Chissey, à Baume ou à Poligny, dominent une iconographie volontairement étrangère aux grands thèmes théologiques, un style où règnent la schématisation, le hiératisme, et qui dénote un goût prononcé pour la symétrie et la frontalité.

Comment expliquer l'existence d'une telle dichotomie entre un décor architectural conforme aux modes du temps et une sculpture figurée que l'on pourrait qualifier de vernaculaire, dans des églises dont certaines, comme les abbayes de Baume et de Luxeuil, sont des constructions richement financées, appartenant à des monastères qui comptent parmi les plus importants de la région ? Peut-être faut-il, dans une certaine mesure, chercher l'explication de cette situation paradoxale dans l'histoire. Le XIII<sup>e</sup> siècle fut, en effet, un moment décisif dans les destinées du comté de Bourgogne qui, progressivement, sort de la sphère d'influence du Saint-Empire romain germanique pour entrer dans celle du royaume de France<sup>29</sup>. Tout permet de supposer que ce changement d'attraction a favorisé l'adoption, outre-Saône, de modes venues des terres françaises. Le décor architectural de Chissey reflète particulièrement cette ouverture, notamment en ce qui concerne la modénature des bases et le répertoire ornemental des chapiteaux végétaux. Or, Chissey appartenait au domaine personnel du comte Othon IV, celui-là même qui accéléra le rapprochement avec le royaume capétien. Faut-il établir une relation entre cette situation historique et l'adoption, dans la paroissiale que l'on construisit sous son règne, de formes d'inspiration française ? Quoi qu'il en soit, l'exemple de Chissey est l'un de ceux qui laissent entrevoir le caractère politique de certaines créations comtoises du XIII<sup>e</sup> siècle.

Cependant, tandis que l'emprise française devait se renforcer dans le domaine politique — le rattachement du comté au royaume, en 1295, en est la preuve —, elle rencontra souvent des obstacles puissants dans celui de la culture artistique. En effet, des traditions locales fortement ancrées avaient, depuis l'époque romane, conduit au développement de particularismes qui finirent par caractériser un art étranger au goût du temps<sup>30</sup>. À l'époque gothique, et au détriment de l'influence acceptée des modes nouvelles, ces particularismes persistent. C'est surtout le cas pour le décor figuré, où les modèles « officiels », même lorsqu'ils inspirent certaines œuvres, ne réussirent jamais à s'imposer complètement : le portail de Chissey, avec le caractère pathétique de son Christ et la naïveté de ses têtes-colonnes, illustre, jusqu'à la caricature, un art d'imitation qui garde toute la fraîcheur, toute la liberté d'une lecture « populaire ». De même, les figures hybrides ou monstrueuses des « babouins » expriment une sensibilité qui, en faisant une large place au surnaturel, perpétue les modèles du passé roman, en leur donnant une nouvelle vigueur.

Ainsi, au-delà de son anachronisme, le décor figuré de l'église Saint-Christophe de Chissey, comme celui des diverses églises comtoises du XIII<sup>e</sup> siècle, révèle la persistance d'une culture devenue vernaculaire par le poids du passé, qui limite et déforme les innovations du présent, et par des dispositions spirituelles fort éloignées de l'humanisme qui caractérise le gothique à son apogée.

Everardo RAMOS a soutenu en 1996 un mémoire de maîtrise sur *L'église Saint-Christophe de Chissey-sur-Loue et le sentiment populaire dans la sculpture architecturale du XIII<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté*, à l'Université de Franche-Comté, sous la direction de M<sup>me</sup> Éliane VERGNOLLE.

#### NOTES

\* L'auteur tient à exprimer sa reconnaissance à M<sup>me</sup> Éliane Vergnolle pour les conseils qu'elle a su lui prodiguer tout au long de ses recherches, et à Jean-Pierre Gavigniet pour l'aide apportée à la mise en forme de cet article.

1. Ce terme semble avoir été tiré du mot « *babewyn* », employé en Angleterre depuis le XIV<sup>e</sup> siècle pour désigner une imagerie qui, par ses thèmes, tranche avec l'imagerie traditionnelle : voir J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960, pp. 197-199.

2. A. Marquiset, *Statistique historique de l'arrondissement de Dole*, t. II, Besançon, 1842, p. 167.

3. Voir surtout : R. Tournier, *Les églises comtoises. Leur architecture des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1954, p. 158 ; *id.*, « L'église de Chissey », dans *Congrès archéologique de France. Franche-Comté*, Paris, 1960, pp. 243-250 ; P. Lacroix, *Églises jurassiennes romanes et gothiques*, Besançon, 1981, pp. 80-84 ; *id.*, *Église Saint-Christophe. Chissey-sur-Loue*, Lyon, s.d. [1982].

4. Voir I. Sauvage, *L'église des Jacobins de Poligny. Étude architecturale*, mémoire de maîtrise, sous la direction d'Éliane Vergnolle, Université de Besançon, 1992, pp. 26 et 35 ; « L'ancienne église Notre-Dame de Poligny : un jalon dans l'histoire de l'architecture gothique du XIII<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté », *Bulletin monumental*, t. 152/4, 1994, pp. 401-414.

5. Voir P. Bonnet, « Du prieuré clunisien au séminaire de Notre-Dame en Vaux », *Revue de l'Association de sauvegarde du patrimoine polinois*, n° 5, 1990, pp. 53-70.

6. L'analyse des bases et chapiteaux nous permet de distinguer deux campagnes de construction : la première, entre 1220 et 1240 environ, correspondant au chevet, au transept et aux soubassements des collatéraux de la nef, et la seconde, dans le troisième quart du siècle, pour l'achèvement de la nef et du portail sculpté.

7. Voir pour Reims, F. Salet, « Chronologie de la cathédrale », *Bulletin monumental*, t. 125-IV, Paris, 1967, p. 381 et J.-P. Ravaux, « Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin monumental*, t. 137-I, 1979, p. 28 ; pour Le Mans, A. Mussat (sous la dir. de), *La cathédrale du Mans*, Paris, 1981, pp. 84-86 ; pour Amiens, S. Murray, *Notre-Dame, Cate-*

*dral of Amiens. The Power of Change in Gothic*, Cambridge, 1996, pp. 52-54, 57 et 58 ; pour Bourges, R. Branner, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris/Bourges, 1962, pp. 67-68.

8. Pour Meaux, P. Kurmann, *La cathédrale Saint-Étienne de Meaux. Étude architecturale*, Genève-Paris, 1971, p. 78 ; pour Reims, F. Salet, *op. cit.*, p. 368 ; pour Saint-Denis, C. A. Bruzelius, *The 13th-Century Church at St-Denis*, New Haven et Londres, 1985, pp. 75-79, 120-122 et 137.

9. I. Sauvage, *L'église des Jacobins de Poligny...*, p. 38.

10. En dehors de Chissey, on ne les retrouve qu'à Notre-Dame de Beaujeu et à Saint-Léger de Fertans, qui datent du dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle (R. Tournier, *op. cit.*, p. 253 et note 1).

11. René Tournier les considérait comme « les plus beaux et les plus légers de la province » (*ibid.*, p. 260).

12. C. A. Bruzelius, *op. cit.*, 1985, p. 66.

13. R. Tournier, « La collégiale Saint-Anatoile de Salins et son influence dans le Jura », *Bulletin monumental*, 1931, p. 169 et P. Lacroix, *op. cit.*, p. 267.

14. J. Zink, *Die mittelalterliche Kathedrale von Besançon bis zum 13. Jahrhundert*, thèse de doctorat présentée à Fribourg-en-Brisgau, 1974, pp. 45 et 46 et C. Togni, *La cathédrale Saint-Jean de Besançon, les travaux du XIII<sup>e</sup> siècle, étude architecturale*, mémoire de maîtrise, sous la direction d'Éliane Vergnolle, Université de Besançon, 1994, p. 69.

15. Voir *Du roman au gothique. Églises comtoises du XII<sup>e</sup> siècle*, études réunies par É. Vergnolle, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, à paraître en 1999.

16. Un seul corbeau, représentant les instruments de la Passion, semble être un remploi plus tardif : on y voit l'échelle et les tenailles, qui n'entrent dans l'iconographie du thème qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle. Voir L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II/2, Paris, 1957, p. 508.

17. Voir M. Berthet, *Église Saint-Christophe. Chissey, Jura*, Lyon, s.d. [vers 1973], pp. 10-11.

18. Même dans le cas du personnage tenant une crosse, il serait malaisé de se décider pour une identité parmi toutes celles possibles.

19. La recherche s'intéresse depuis peu aux gestes et aux expressions du Moyen Âge, mais les conclusions qu'elle tire restent encore fragiles. Voir, par exemple, F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, Paris, 1989; J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1190, et M. Camille, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, Londres, 1992 (tr. fr., Paris, 1997).

20. W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, Paris, p. 15.

21. Voir Kenaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France*, Hampshire, 1995, pp. 171, 177, 182.

22. Les longs cheveux et le livre ouvert font penser à saint Jean l'Évangéliste, tandis que le thème classique des fondateurs de l'Église plaide pour saint Paul.

23. Nous ne connaissons pas, jusqu'à présent, d'exemple semblable pour le XIII<sup>e</sup> siècle, pas même dans les enluminures.

24. Voir E. Delaruelle, *La piété populaire au Moyen Âge*, Turin, 1975, pp. 166-168 et 60-61 (seconde partie).

25. En Franche-Comté, on trouvait, à une date sans doute voisine de celle du portail de Chissey, un ensemble de statues d'ébrasement à la Madeleine de Besançon. B. Vautrin, « Le portail de la collégiale de la Madeleine à Besançon », *Cahiers archéologiques*, 1997, t. 45, pp. 99-107.

26. Voir P. Lacroix, *op. cit.*, p. 210.

27. *Ibid.*, p. 45, et B. Pontefract, *L'abbaye de Baume-les-Messieurs, Jura*, coll. Images du patrimoine, Inventaire général de Franche-Comté, 1993, p. 16.

28. Voir M. Gelin, *L'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Luxeuil-les-Bains. Étude architecturale*, mémoire de maîtrise, Université de Besançon, 1991.

29. Voir R. Fietier (sous la dir. de), *Histoire de la Franche-Comté*, Toulouse, 1977, pp. 143-144.

30. En effet, pour comprendre l'« anachronisme » de la sculpture gothique comtoise dans toute son ampleur, il faudrait se placer dans une perspective beaucoup plus large, qui dépasse la chronologie et les centres d'intérêt de cet article.