

LA

MADONE D'AUVILLERS

PAR

LOUIS COURAJOD

(Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, août 1892.)



PARIS

BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, 8

—

1892

LA MADONE D'AUVILLERS



QUAND M. Louis Gonse préparait son grand ouvrage sur l'art gothique, et battait les buissons de l'Ile-de-France et des provinces voisines pour en faire sortir la solution du problème de la construction aux derniers temps romans, le canton de Clermont de l'Oise, qui renferme de très intéressants édifices du XI^e siècle, lui parut mériter une attention particulière et il le sillonna dans tous les sens. Malgré une apparence assez misérable, l'église toujours fermée d'un hameau de trente habitants ¹ piqua un jour sa consciencieuse curiosité. Il voulut y examiner la base d'un clocher, et, à la fin d'une longue tournée archéologique, pénétrant dans la rustique chapelle, il fut aussi surpris qu'ému de rencontrer ce qu'il ne cherchait pas à ce moment, une sculpture d'un grand caractère et d'une étrange saveur exotique. L'amour de l'art français ne rend ni aveugle ni injuste pour l'art étranger. Le recueil où paraîtront ces lignes en est depuis son origine la preuve vivante. M. Gonse comprit toute la valeur de sa trouvaille, et, en bon confrère, il appela immédiatement un collaborateur de la *Gazette* pour lui faire partager son plaisir. Voilà comment j'ai accompli, en compagnie de notre ami, un pèlerinage à la Madone d'Auvillers ¹.

On a beau savoir que nombre d'églises françaises, dans les villes et même dans les villages, contiennent ou ont contenu des pièces importantes de l'art italien; on a beau se rappeler les

1. Auvillers, commune de Neuilly-sous-Clermont (Oise)

LA MADONE D'AUVILLERS

exemples de Saint-Denis ¹, du Mans ², de Folleville ³ et de Fécamp ⁴, de Do1 ⁵, d'Avignon ⁶, de Villeneuve-les-Avignon ⁷, de Marseille ⁸, de Tarascon ⁹, etc., etc.; on a beau avoir enseigné pendant des années que c'est par une lente et silencieuse invasion des objets d'art à la mode nouvelle et à bon marché, rapportés souvent avec leurs auteurs d'au delà des monts, au retour des guerres d'Italie, que s'est en grande partie répandu le goût de la Renaissance classique ¹⁰; on a beau avoir retracé l'histoire des ateliers industriels de la rivière de Gênes et raconté la fortune de leurs marbriers ¹¹, on n'est pas moins défiant en face de chaque nouvelle découverte, car la contrefaçon florentine qui sévit avec tant de rigueur depuis quelques années, est parvenue à infester un certain nombre d'églises françaises, même aux environs de Paris. Le lecteur peut donc se rassurer absolument sur nos dispositions d'esprit préalables, sur l'entière liberté de notre jugement. Nous nous avançons sous la protection du plus radical scepticisme. Le jour de notre visite, l'enthousiasme pédagogique, l'entraînement professionnel avaient été déposés à la porte avec les ombrelles et les parapluies. Une fois entrés, nous nous sommes dûment frotté les yeux pendant tout le temps réglementaire exigé par la critique la plus scrupuleuse. Puis, revenus tous les deux de notre étonnement et après avoir reconquis l'impassibilité cérébrale

1. Hugo de Tschudi, *Le Tombeau des ducs d'Orléans, à Saint-Denis*, dans la *Gazette archéologique*, 1885, p. 93 à 98.
2. Léon Palustre, *Monuments de la ville du Mans*; dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XXXIII, 1886, p. 299 à 304.
3. Léon Palustre, *La Renaissance*, tome I, p. 47.
4. Léon Palustre, *La Renaissance*, t. II, p. 257. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, t. IV, p. 295.
5. Anatole de Montaiglon, *La Famille des Juste en France et en Italie*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XII, p. 354.
6. Voyez la bibliographie du retable de Saint-Didier dans le *Catalogue du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, XIV^e et XV^e siècles, p. 141.
7. *Observations sur deux bustes du Musée de la Renaissance au Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, 2^e période, tome XXVIII, pages 24 à 42.
8. Sur l'autel de Saint-Lazare, voir le *Catalogue du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, XIV^e et XV^e siècles, p. 136 à 143.
9. Dans l'église Sainte-Marthe, tombeau de Jean Cossa, mort en 1476.
10. *La Part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, 2^e période, tome XXIX, p. 493 à 508, tome XXX, p. 250 à 268.
11. Cours de l'école du Louvre 1889-1890 et résumé du programme dans la leçon du 11 décembre 1889, p. 25 à 28

LA MADONE D'AUVILLERS

du plus parfait officier ministériel, nous procédâmes aux constatations d'usage, nous instrumentâmes comme d'honnêtes greffiers l'auraient fait. Je fus alors invité par mon compagnon à chausser mes besicles les moins troubles et à rédiger, pour les lecteurs de la *Gazelle des Beaux-*



LA MADONE D'AUVILLERS, PAR AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO

Arts, sur le cas du monument en question, le procès-verbal qui suit.

Sur un autel, à gauche du spectateur qui pénètre dans l'église, se dresse un bas-relief en marbre, dont voici la description : La Vierge assise, tournée de trois quarts vers la gauche, vue à mi-corps et de grandeur naturelle, entoure de ses deux bras, l'enfant Jésus posé sur ses genoux tandis que son buste se détache d'une gloire elliptique

LA MADONE D'AUVILLERS

ou *mandorla* tenue par deux anges. Deux autres anges adultes l'assistent au premier plan: celui de droite porte des deux mains un vase en forme de buire rempli de tiges de lis ; celui de gauche, semble, dans une muette contemplation, attendre un ordre. L'enfant Jésus assis, serre de la main gauche le doigt annulaire d'une des mains de sa mère, et ébauche, de la main droite, le geste de la bénédiction. A gauche, au-dessous de la main d'un des anges, un cartouche et un écusson chargé d'armoiries actuellement mutilées ont été ajoutés postérieurement à l'œuvre primitive à partir d'une époque qui ne peut pas être antérieure au XVI^e siècle ¹.

Je commence par déclarer loyalement que la provenance immédiate de cette sculpture m'est absolument inconnue. J'ignore quand et comment elle a été apportée et fixée à l'endroit où nous la voyons aujourd'hui. Est-ce au XV^e, est-ce au XIX^e siècle ? J'avoue de plus n'avoir fait aucune recherche sur un point qu'il est, tout d'abord, parfaitement inutile de connaître, et qui se révélera plus tard de lui-même quand le problème se compliquera d'une question historique et tombera dans le domaine de la pure érudition. Cependant, je n'ose pas moins déclarer dès à présent, tant l'œuvre est pleine de confidences directes, que nous sommes en présence d'une sculpture exécutée de 1440 à 1480 par un artiste italien de l'École de Donatello, qui, plus tard, influencé par Matteo da Pasti, par l'École véronaise et lombardo-vénitienne, enfin par Luca della Robbia, s'est créé une véritable personnalité et s'est illustré sous le nom d'Agostino d'Antonio di Duccio.

J'en demande bien pardon à l'école documentaire dont je ne dédaigne pas toujours le concours, mais dont les timides doctrines s'effrayeront peut-être de mon audace. Même sans son secours, il ne me sera pas difficile d'expliquer mon diagnostic et de justifier mon attribution. J'en appelle au témoignage de ceux qui ont donné quelques années de leur vie, et, pendant ce temps, leur âme tout entière à l'étude de l'art italien examiné chez lui et dans ses œuvres, et qui entretiennent la vivacité de leurs souvenirs à l'aide d'une collection sérieuse de photographies. Le marbre interrogé par nous crie le nom de son auteur. Cela nous suffit. Regardez et vous croirez aussi.

Le mouvement, le dessin et le mode d'exécution des chevelures affectent un caractère très accusé, très personnel, très reconnaissable, qui est celui de toutes les œuvres d'Agostino d'Antonio di Duccio.

1. La photogravure de la *Gazette* a été exécutée d'après un cliché photographique que nous devons à l'obligeance de notre ami, M. Hugues Krafft.

LA MADONE D'AUVILLERS

Ce caractère particulier du traitement des cheveux, ce rendu se retrouve absolument et entièrement dans les bas-reliefs du même maître, dont l'attribution est bien certaine, à Rimini et à Pérouse.

Les deux anges adultes du premier plan ne sont pas pour nous des inconnus. Nous les revoyons dans le bas-relief de marbre possédé actuellement par M. Édouard Aynard, à Lyon, et reconnu par M. W. Bode, en 1878, pour un ouvrage incontestable d'Agostino lorsqu'il parut à l'Exposition rétrospective du Trocadéro ¹.

Les mains de l'ange qui tient la buire où plongent les tiges des lis sont semblables, dans leur facture sommaire, aux mains de diverses figures sculptées sur les piliers de Saint-François de Rimini et, notamment, à celles du personnage porteur d'un long caducée.

Ces têtes exquises de chérubins dont les frais visages émergent de l'opaque *mandorla* derrière laquelle leurs corps sont dissimulés, nous les connaissons bien par la composition du joli stuc acheté à Rome pour le Musée de Berlin, à la vente Castellani ². Là, de même que dans le relief d'Auvillers, on remarque la tête d'un chérubin qui, à la façon des enfants, se cramponne à un appui pour se hisser jusqu'à la lumière et pour regarder par-dessus l'obstacle placé devant lui.

Considérez encore ce geste naïf, bien pris sur nature mais en même temps bien personnel dans le choix de sa simplicité : l'enfant serrant nerveusement de ses petits doigts potelés le doigt annulaire d'une des mains effilées de sa mère. C'est un point de repère infailible. C'est aussi, en quelque sorte, une marque de fabrique et comme une signature. Le geste se retrouve identique dans le bas-relief du Musée de Berlin. Ces choses-là ne s'empruntent pas. Ce sont les idiotismes d'un langage pittoresque et d'un vocabulaire spécial exclusivement propre à un individu.

La fine et légère draperie des vêtements de la Vierge et des anges d'Auvillers, aux plis flottants, contournés en volutes, maniérés et tourmentés, vous en retrouverez la formule dans tous les bas-reliefs de Rimini, comme dans ceux de Pérouse, notamment dans le Saturne d'un des piliers du temple malatestien. Si on calquait certains morceaux des draperies respectives de ces œuvres, si, ensuite, on les confrontait entre eux, leurs lignes pourraient se superposer.

1. W. Bode, *l'Exposition rétrospective au Trocadéro*, dans la *Revue archéologique*, février 1879; et tirage à part, page 10.

2. W. Bode *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 53, fig. ; idem, *Die italienische Plastik*, p. 71, fig.; W. Bode et H. de Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, p. 21, n° 59, pl. III.

LA MADONE D'AUVILLERS

Enfin, par-dessus tout, il se dégage du bas-relief en discussion une expression générale qui est essentiellement l'expression du style d'Agostino d'Antonio di Duccio.

Notre Agostino est un vibrant quattrocentiste dont, aujourd'hui, l'état civil est assez bien en règle, depuis qu'on sait le distinguer d'un artiste chimérique introduit dans l'histoire de l'art par une fausse désignation de Vasari. Les grandes lignes de sa biographie se dessinent nettement. Il est né à Florence, en 1418, d'Antonio di Duccio detto Mugnone, tisseur de drap. Il habitait, en 1427, le quartier de Sainte-Marie-Nouvelle.

En 1442, il n'a que vingt-quatre ans, et il signe de son nom :

AVGVSTINVS DE FLORENTIA, une composition sculptée en bas-relief consacrée à l'histoire de san Gemignano et conservée encore sur le mur extérieur du dôme de Modène. Il se révèle dans ce travail comme un sectateur habile et fidèle de la manière de Donatello. En 1446, accusé de vol et banni de sa ville natale, il se rend à Venise. Son passage dans cette ville est attesté par une requête de sa mère qui, dans une supplique à la Seigneurie, plaide son innocence et sollicite sa grâce.

De 1446 à 1455, il est installé à Rimini où il exécute de très nombreux travaux, plus de cinquante bas-reliefs et statues destinés à la décoration du *Tempio malatestiano*, sous la direction de Leo-Battista Alberti et de Matteo da Pasti. De l'atelier de Rimini, ses œuvres se répandent dans les environs de la ville, notamment à Cesena, où il habita, et à Scolca. Un bas-relief provenant de cette dernière localité et empreint au plus haut degré du style d'Agostino se voit au Musée de Brera à Milan. Quand le chantier du Temple se ferme à Rimini, en 1456, le nomade artiste va chercher fortune ailleurs et arrive à Pérouse, en 1457, pour y travailler à la façade de l'église San-Bernardino.

En 1459, il entreprend d'ériger à San-Domenico de Pérouse une chapelle moitié pierre, moitié terre cuite. L'œuvre subsiste encore défigurée par une malencontreuse restauration. De 1459 à 1461, il travaille à la fois à San-Domenico et à San-Bernardino. Il signe en 1461 la façade de cette dernière chapelle : OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE. Ce monument restera le plus éclatant témoignage de son savoir-faire. De retour à Florence en 1468, il reçoit la commande d'une statue colossale qu'on lui paiera 321 livres 13 deniers et qu'il livrera pour le dôme, en 1473, après que le travail aura été accepté comme bon par Bernardo Rossellino. En 1464, nouvelle commande

LA MADONE D'AUVILLERS

d'un nouveau géant qui ne fut pas terminé par Agostino et qui lui fut retiré à cause de l'indélicatesse qu'il avait commise en retrocédant l'exécution de son marché à un autre sculpteur. C'est du bloc endommagé par la maladresse de ce collaborateur que Michel-Ange tirera plus tard son David de marbre.

Le 5 janvier 1470, Agostino, resté à Florence ou revenu dans cette ville, entreprend de composer en terre pour la chapelle de San-Donnino, à l'Annunziata de Florence, un sujet de la résurrection du Christ.



LA VIERGE ET JESUS ADOLESCENT, PAR AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO
(Collection de M. Edouard Aymard.)

C'est peut-être à ce moment qu'il faut placer l'exécution des deux figures d'anges en terre cuite qu'on voit dans le réfectoire du couvent d'Ognissanti.

Il retourne bientôt à Pérouse. Le 8 mai 1473 il est chargé des travaux de sculpture d'une chapelle dans San-Lorenzo. Ces travaux furent reçus et approuvés le 4 avril 1474. Dès le 15 mars 1473, il présente le projet de la construction d'une porte de ville appelée *Porta alle due porte* qui occupera principalement les dernières années de sa vie. Les documents sont nombreux sur les vicissitudes de cette œuvre d'architecture sans intérêt immédiat pour nous. Il ne cessa pas cependant de sculpter. Le 5 juin 1473, il souscrit un engagement aux termes duquel il livrera, en vingt jours, un écusson de bois aux armes de la ville représentant un griffon.

LA MADONE D'AUVILLERS

Le 23 mai 1475, Agostino était encore chargé d'ériger dans la cathédrale de Pérouse une chapelle dédiée à saint Bernardin, aujourd'hui détruite. Le cloître de la *Canonica*, près de la porte de la bibliothèque Dominicini, a, pense-t-on, recueilli quelques éléments décoratifs de cet ouvrage. Les derniers jours de l'artiste sont absorbés par la construction de la porte *Alle due porte*, à laquelle se rapportent des documents datés du 2 mai 1480 et du 27 juillet 1481.

A partir de cette date, Agostino ne donne plus signe de vie. En 1498 sa femme Francesca s'était remariée. Il est donc mort de 1481 à 1498.

Je ne puis pas laisser prendre à cet article les proportions d'une monographie complète de l'œuvre d'Agostino d'Antonio di Duccio. On en trouvera ci-dessous les éléments dans les nombreux ouvrages qui composent la bibliographie du sujet ¹.

Je me bornerai à caractériser d'un mot le style du sculpteur, Agostino n'est pas, dans la Renaissance italienne, un maître de premier ordre, ni de premier plan. Mais, malgré tout, c'est encore un maître. Par la facilité et la nouveauté de son invention, par la hardiesse primesautière de sa composition, par le charme et la fraîcheur de ses idées il fait oublier ses négligences, ses partis pris, ses répétitions, ses bizarreries et ses caprices. La réelle vigueur de son inspiration en dépit de la mollesse relative de certaines de ses inter-

1. Cf. Charles Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, Paris, -1869, in-8°, t. 1^{er}, p. 202. Id., *Historical Handbook of Italian sculpture*. Londres, -1883, in-8°, p. 145. - Alfred Darcel, *Exposition rétrospective de Lyon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, 2^e période, tome XVI, p. 181 et 183, fig. - Adamo Rossi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Agostino d'Antonio scultore fiorentino con la storia e i documenti di quelle da lui fatte in Perugia*, dans le *Giornale di erudizione artistica*, Pérouse, in-8°, janvier 1875, pages 1 à 50, p. 76 à 83, 117 à 122, 141 à 153, 179 à 184, 202 à 211, 241 à 249, 253 à 275. - Gaetano Milanese, *Le Vite de più, eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari*, tome II, 1878, in-8°, p. 174, 177, 178, 179, 185. - Bode, *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, 29 août et 5 septembre 1878. - Id., *L'Exposition rétrospective au Trocadéro*. Extrait de la *Revue archéologique*. Paris, 1879, in-8°, p. 10. - Id., *Italianische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1887, in-8°, p. 53 à 55. - W. Bode et Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*. Berlin, -1888, in-4°, p. 21, n° 59. - W. Bode, *Die italienische Plastik (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin)*. Berlin, 1891, in-18, p. 71 et 72. - Ch. Yriarte, *Agostino di Duccio, sculpteur florentin*, dans *l'Art*, tome XXIII, 1880, p. 289 à 298. Fig.- Id., *Un Condottiere au xve siècle, Rimini, Études sur les Lettres et les Arts à la cour des Malatesta*. Paris, 1882, in-8° passim et surtout p. 203 à 252, 270 et 407 à 411, fig. - Burckhardt, *Der Cicerone*. - Eug. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*. Paris, 1889, t. 1^{er}, p. 527 à 530 et passim, fig.

LA MADONE D'AUVILLERS

prétations a fait de lui autre chose qu'un simple continuateur de Donatello ou qu'un émule des Della Robbia. Sa personnalité a trouvé moyen de s'affirmer. Le robuste et indomptable tempérament individuel qui se trahit dans chacune de ses œuvres, même dans celles dont l'exécution est le plus lâchée, imposera certainement leur auteur à l'attention de la postérité. Le monument que nous proposons d'ajouter à la liste des travaux précédemment reconnus et classés n'est pas fait pour la déparer. Il est, à mes yeux, un des plus charmants de tous ceux que je pourrais citer. Son introduction en France, dès une époque reculée, n'aurait rien d'in vraisemblable puisque nous savons par Vasari qu'un Ottaviano et précisément cet Agostino, qu'on croyait alors frères de Luca della Robbia, expédiaient en France, dès le xv^e siècle, des sculptures de terre cuite émaillée.¹

L'église d'Auvillers ne s'ouvre régulièrement que tous les quinze jours, tout au plus et pendant quelques instants, quand le desservant de Neuilly-sous-Clermont vient, le dimanche, y *biner*, c'est-à-dire, y célébrer une seconde fois la messe, ou quand une cérémonie de baptême, de mariage ou d'enterrement rassemble dans ses murs les rares habitants de la paroisse. Je ne conseille donc pas aux touristes de Clermont, aux amateurs de Beauvais, aux amis des arts du département de l'Oise d'aller inopinément frapper à la porte de la chapelle dans l'intervalle des cérémonies dont il n'est pas facile de prévoir la date. Ils s'exposeraient à la disgrâce que nous avons subie et qui consiste en quelques longues heures de méditation forcée dans un cimetière abandonné, en attendant une clef introuvable.

Ne pourrait-on souhaiter enfin à la sculpture étudiée ici une publicité un peu moins restreinte ? Sans vouloir faire une gratuite injure aux estimables paroissiens d'Auvillers, on peut aisément conjecturer qu'ils n'attachent pas beaucoup d'importance à une œuvre dont, sans une fortuite rencontre, ils ignoreraient encore la valeur ? Il y a donc lieu d'espérer qu'une indemnité juste et préalable, acceptée par la commune de Neuilly-sous-Clermont, permettra un jour à un établissement public, comme le Musée du Louvre ou le Musée de Beauvais, d'offrir au gracieux travail du maître italien un asile plus accessible, une surveillance moins intermittente, une admiration plus constante et plus raisonnée.

1. Vasari, édit. G. Milanesi, tome II, p. 174.