



<b>Title</b>	The portal sculpture of Perrecy-les-Forges, Brionnais sources and innovations
<b>Author(s)</b>	Tokita Darling, Masuyo; Vallorge, Gilles//French translation from English
<b>Citation</b>	Le renouveau des etudes romanes, 203-226
<b>Issue Date</b>	2000-04
<b>Doc URL</b>	<a href="http://hdl.handle.net/2115/74681">http://hdl.handle.net/2115/74681</a>
<b>Type</b>	proceedings
<b>Note</b>	2ème colloque scientifique international de Paray-le-Monial 2-3-4 octobre 1998
<b>Additional Information</b>	There are other files related to this item in HUSCAP. Check the above URL.
<b>File Information</b>	Tokita2000_FRN.pdf (French version and Figures)



[Instructions for use](#)

# *Les sculptures du portail de Perrecy-les-Forges, sources brionnaises et innovations*

*Masuyo Tokita-Darling*

Professeur à l'université d'Hokkaido (Japon)

L'église de l'ancien prieuré bénédictin de Perrecy-les-Forges conserve un très beau porche roman<sup>1</sup>. Les visiteurs sont impressionnés par le côté méthodique du travail de la pierre de taille, la riche décoration des socles, les beaux chapiteaux foliés, et par la solennité de l'ensemble sculptural du portail de la nef (Fig. 1 et 2). Le porche est virtuellement intact. Il montre une rare unité d'architecture et de sculpture<sup>2</sup>.

En dépit de sa proximité géographique avec Cluny, Perrecy n'était pas du tout une institution clunisienne, mais l'un des plus importants prieurés de Fleury. En 876 (ou 877), Echarde II, comte de Morvois, légua son territoire de Perrecy comprenant l'église Saint-Pierre, à Saint-Benoît-sur-Loire, Fleury<sup>3</sup>. La fondation du prieuré de Perrecy est consignée dans le Livre III des *Miracula*



Figure 1. Perrecy-les-Forges, porch and portal, general view  
*Perrecy-les-Forges, porche et portail, vue générale.*

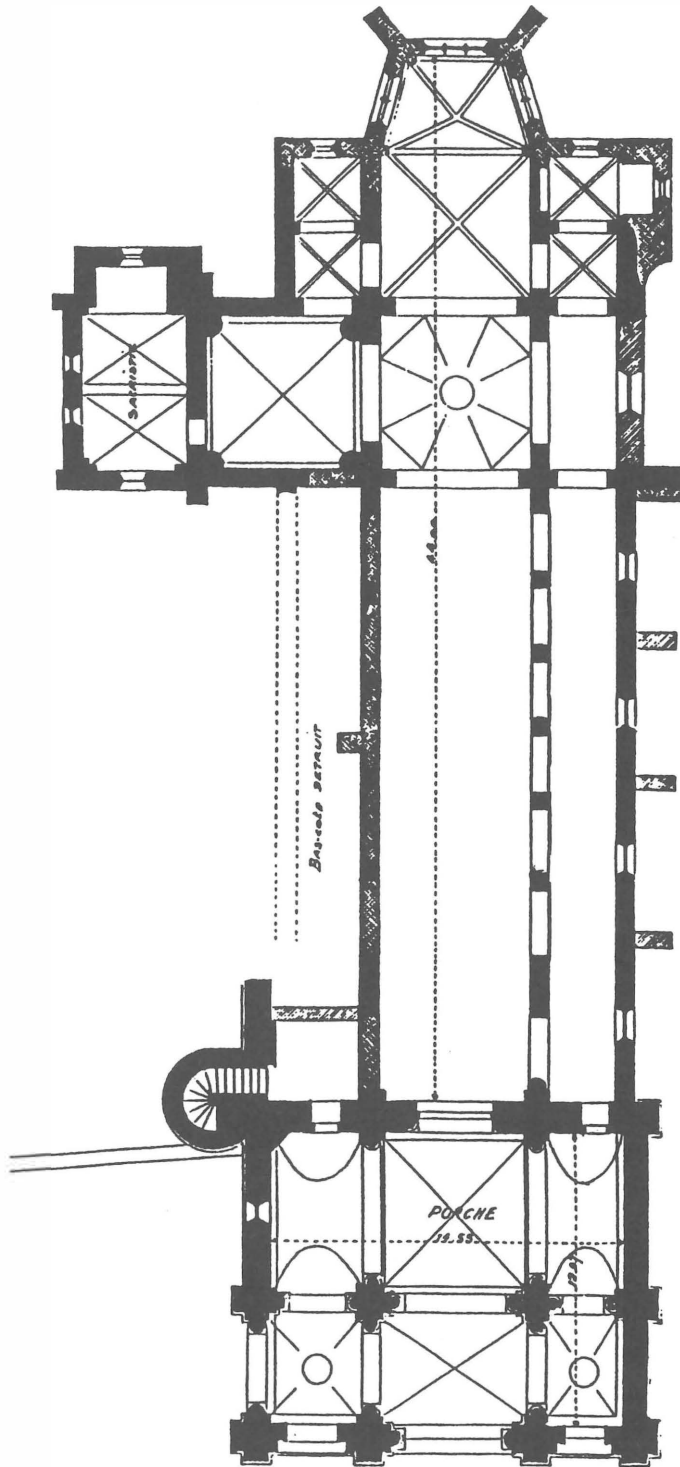


Figure 2. Perrecy-les-Forges. Plan of the priory, redrawn by author based on Selmersheim's plan.  
*Perrecy-les-Forges. Plan du prieuré, redessiné par l'auteur, à partir du plan de Selmersheim.*

*Sancti Benedicti* d'Aimoin : quand Echard mourut et fut enterré dans le monastère de Fleury, près de l'église de la Sainte-Vierge, les Frères de Fleury se bâtirent une demeure à Perrecy. Puis des reliques de saint Benoît, de même que d'autres reliques précieuses de Fleury furent apportées à Perrecy, et une église fut construite en l'honneur de Dieu, de la Vierge, et de saint Benoît<sup>4</sup>.

Dans les passages qui suivent, dans le même chapitre, on parle de Perrecy comme de *Patriciacensi coenobis*<sup>5</sup>. Les liens entre Perrecy et Fleury demeurèrent solides, et le prieuré continua à prospérer du x<sup>e</sup> jusqu'au xii<sup>e</sup> siècle.

La basilique actuelle – mise à part son extrémité est, qui a été remodelée suivant un style gothique tardif – a été bâtie au début du xi<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Au début du xii<sup>e</sup> siècle, cette basilique a connu une extension à l'ouest, avec la construction d'un porche roman<sup>7</sup> (Fig. 1). La Charte de Marguerite dans le *Cartulaire de Marcigny* rapporte que Marguerite, épouse d'Hugues de Chaumont, a cédé ses terres au prieuré de Marcigny dans la « galilée » de Perrecy<sup>8</sup>. Par ce mot de « galilée », on entendait généralement au Moyen Age l'extrémité ouest ou le porche d'une église<sup>9</sup>. Bien que cette charte ne soit pas datée, elle affirme cependant que Marguerite devint nonne peu après cette donation, à l'époque de *domini Poncii abbatis*<sup>10</sup>. Si ce « Ponce » est bien l'abbé Ponce (1109-1122) de Cluny, ce document a dû être rédigé après la mort de l'abbé Hugues (1109), et cette cession a dû être antérieure à 1122, la dernière année d'abbatiat de Ponce. Les *Chartes de Cluny*, n° 3874, datées de novembre 1108 et de la soixantième année de l'abbé Hugues, indiquent des cessions semblables de terrains à Marcigny, qui eurent lieu d'abord à Cluny, puis à Perrecy<sup>11</sup>.

Même s'il reste des incertitudes quant à la date de la cession faite par Marguerite sous le porche de Perrecy, et l'achèvement ou non de ce porche au moment de cette cession, on peut tout à fait penser que la construction de la galilée de Perrecy devait au moins être bien avancée en 1108. Cette date indique donc que le porche de Perrecy est antérieur à des galilées bourguignonnes de référence telles que celles de Vézelay, Cluny III, ou Charlieu. Quand a débuté la construction du porche de Perrecy, existaient donc déjà en Bourgogne du Sud les galilées de Cluny II, Tournus, Paray, Mont-Saint-Vincent, et peut-être aussi une partie du narthex de Saint-Vincent de Mâcon<sup>12</sup>.

Bien que Perrecy dépendît de Fleury, le porche du prieuré est le magnifique aboutissement du savoir-faire des bâtisseurs locaux, surtout ceux du Brionnais et de l'Allier (Fig. 2).

Nous entendons par là :

- une construction en pierres de taille alignées, pour les murs intérieurs et extérieurs,
- des voûtes d'arêtes basses,
- des arcs en plein cintre, avec ou sans doubleaux,
- des piliers composites sur des plinthes cruciformes,
- des socles décorés,
- et des chapiteaux à astragales attachés<sup>13</sup>

tous éléments caractéristiques de la tradition de cette région, lors de la phase immédiatement antérieure à la dissémination du style architectural de Cluny III.

A Cluny III, la combinaison traditionnelle de socles décorés, de chapiteaux à astragales attachés, et d'arcs en plein cintre, a été remplacée par une série différente de socles simples avec scoties et tores, de chapiteaux à astragales détachés, et d'arcs brisés. Cluny III, qui préférait l'esthétique internationale bien établie, a également utilisé des motifs ornementaux d'origine classique tels que les oves et les pilastres cannelés<sup>14</sup>.

Il suffira de comparer des socles, des chapiteaux, et des sculptures du portail de Perrecy avec des exemples du Brionnais, pour démontrer la contribution régionale à Perrecy. Plusieurs motifs décoratifs utilisés sur les socles de Perrecy ont leur source dans les socles de Charlieu et d'Anzy-le-Duc. On observera cependant que l'exécution des socles de Perrecy montre des techniques sculpturales plus élaborées<sup>15</sup>.

Comme l'a montré Edson Armi, les exemples de socles les plus proches de ceux de Perrecy se trouvent à Mâcon et à Vézelay, lieux où la contribution d'un même atelier du Brionnais est nettement visible<sup>16</sup>. Plusieurs paires de chapiteaux foliés de Perrecy et Vézelay montrent également de très fortes ressemblances stylistiques entre elles<sup>17</sup>. Les sculptures du portail de Perrecy témoignent également de la présence d'un atelier sans doute basé en Bourgogne du Sud, et qui a travaillé dans des lieux tels qu'Avenas, Anzy, ou Mâcon. Le Christ en Majesté et les séraphins de chaque côté de

lui sur le tympan, de même que les archanges des corbeaux de Perrecy rappellent le style de l'autel d'Avenas, du portail ouest d'Anzy, et du portail de Mâcon. Le style du linteau et des chapiteaux des jambages de Perrecy, d'autre part, est relativement plus proche de celui de Vézelay, surtout de celui du portail de la Nativité dans le narthex<sup>18</sup>. Ainsi le portail de Perrecy fait-il le lien entre les deux styles représentés par l'autel d'Avenas et les portails de côté à Vézelay. Ces deux styles sont à mettre en relation – avec quelques différences de raffinement technique et de caractéristiques individuelles – avec les chapiteaux du déambulatoire et d'autres fragments de la partie est de Cluny III. Remarquons également que toutes ces sculptures liées à la partie est de Cluny III se trouvent dans des églises de style non clunisien bâties en Brionnais et en Autunois par des constructeurs locaux immédiatement avant que le style architectural de Cluny III ne devienne un modèle et n'exerce une forte influence<sup>19</sup>.

### *La sculpture du portail*

Les sources et les facteurs ayant influencé le choix des iconographies du portail de Perrecy ne sont cependant pas aussi évidentes que ce que nous venons de montrer. En fait, le portail de Perrecy montre une conjonction inhabituelle d'iconographies, et on en vient même à se demander si l'ensemble sculptural possède véritablement des thèmes cohérents qu'on puisse appeler un programme sculptural. Les thèmes conventionnels du Christ en Majesté du tympan, et de saint Michel combattant les démons sur les corbeaux près de la porte, se trouvent côte à côte avec une des toutes premières iconographies de la Passion sur le linteau et sur ses extensions de chaque côté. Et l'on a choisi pour les chapiteaux des jambages les iconographies populaires locales de l'oiseau tricéphale affrontant le guerrier/faune<sup>20</sup>, ou de saint Antoine en quête de saint Paul le premier ermite. Ces iconographies ont-elles été conçues comme un ensemble ?

Une observation précise du portail révèle plusieurs anomalies. On remarque :

- que les parties adjacentes aux corbeaux et aux chapiteaux ont été coupées artificiellement,
- que les deux extrémités du linteau ont été endommagées de la même façon,
- que pour le linteau, il est évident que l'on a utilisé une variété de pierre différente de celle du reste du portail.

Avec ces problèmes à l'esprit, j'ai mesuré différentes parties du portail (Fig. 3), observé les dégâts sur les sculptures, comparé la configuration du portail de Perrecy à celles d'autres églises, et demandé au Dr Annie Blanc de procéder à une analyse de la pierre (Fig. 3).

Voici les résultats de ces différentes études :

1. La profondeur des chapiteaux des jambages était trop importante pour leur emplacement actuel ;
2. La hauteur des chapiteaux (66 cm) coïncide avec celle du linteau et de ses extensions ;
3. Le linteau est plus long que le diamètre du tympan ;
4. Un calcaire très fin (du calcaire *micritique*) a été utilisé exclusivement pour le linteau ;
5. Le reste du portail a été sculpté dans du calcaire à *entrouques*, pierre utilisée également pour la plupart des chapiteaux foliés du porche ;
6. Les archivoltes du centre et les archivoltes extérieures ont été conçues et exécutées pour s'adapter aux extensions du linteau.

En prenant ces éléments en compte, je suggère que cette configuration unique du portail de Perrecy que nous voyons actuellement est le résultat d'une modification de l'organisation initiale. Le premier plan devait être d'une conception proche de celle des autres portails bourguignons. Ce qui veut dire que le bloc d'origine du linteau était sans doute flanqué de chapiteaux comme on le voit sur le portail d'Anzy-le-Duc. Cependant, à un moment donné, au milieu de la construction du portail, on a remplacé le bloc du linteau d'origine par le bloc actuel, et la configuration initiale a été modifiée. C'est-à-dire que les chapiteaux ont été remplacés par les blocs horizontaux afin d'agrandir la continuité de l'espace du linteau existant. En conséquence, les chapiteaux ont été abaissés au niveau des corbeaux, et encastrés tout contre les corbeaux, en retaillant les coins des angles des chapiteaux d'environ 6 cm, et en rognant les corbeaux en surface (Fig. 3).



Cette discordance entre le tympan et le linteau n'est pas uniquement physique, mais s'observe également au niveau des rapports existant entre eux quant à la composition et aux thèmes traités. A la différence d'un linteau roman typique, dont la composition et l'iconographie sont généralement subordonnées au tympan, le linteau de Perrecy apparaît comme indépendant du tympan. Ici le sculpteur du linteau, ou Maître de la Passion – ainsi appelé à partir des iconographies qu'il a sculptées – utilise la continuité de l'espace comme une banderole, sur laquelle la narration se déroule en séquence de gauche à droite. Le Maître de la Passion a retrouvé la nature linéaire inhérente à toute frise en mettant la progression temporelle du récit en conformité avec l'axe horizontal du linteau.

Pour quelles raisons a-t-on changé la configuration du portail ? Et pourquoi a-t-on choisi ce calcaire très fin exclusivement pour le linteau, alors que l'iconographie de la Passion semble continuer à partir de et vers les extensions à gauche et à droite ? Les blocs de pierre des extensions (qui sont du même type de pierre que celle du reste du portail) n'ont-ils pas été au départ un seul bloc préparé pour le linteau, qui a été ensuite divisé en deux quand a eu lieu la reconfiguration du portail ? Une observation minutieuse de l'iconographie du linteau nous apportera peut-être des éléments de réponse ...

### *Description du cycle de la Passion de Perrecy*

L'iconographie de la Passion à Perrecy se déroule, de gauche à droite, de manière cyclique, sans séparations nettes au niveau de la composition. (Fig. 4 à 7). Après la Cène, le Christ est allé avec ses disciples au jardin appelé Gethsémani au mont des Oliviers<sup>21</sup> (Mt 26, 36-46, Mc 14, 32-42, Lc 22, 39-46). Nous observons un groupe de neuf disciples en plein sommeil (Fig. 4). Au centre, deux autres disciples : le barbu semble être très attentif à ce que dit le Christ, pendant que l'autre réveille ses frères endormis. Le Christ, qu'on reconnaît à son auréole cruciforme, tient à la main gauche une grande branche de palme, et lève la main droite comme s'il admonestait ses disciples. Derrière le Christ apparaît un ange.

L'histoire de la nuit de l'Arrestation de Jésus se poursuit alors en grand sur le linteau (Fig. 5). A gauche, la totalité des onze disciples, pieds nus et habillés de longs vêtements, suivent le Christ qui se trouve à leur tête. Leur mouvement de gauche à droite est contré par Judas Iscariote venant de la droite. S'inclinant et tendant les bras, Judas « s'approche de Jésus pour l'embrasser » (Lc 22, 47). Judas est accompagné d'une bande de soldats « portant lanternes, torches et armes » (Jn 18, 3) (Fig. 5). Le centre du linteau, directement sous l'image exaltée du Christ, est occupé par la scène de l'Arrestation ; les soldats « lui mirent la main dessus et le (le Christ) tinrent » (Mt 26, 50, Mc 14, 46). Derrière le Christ, un soldat avec un bâton attrape le Christ par l'épaule, comme s'il poussait le Christ en avant ; le soldat suivant semble montrer le Christ d'un geste accusateur. Le troisième soldat aux cheveux hérissés, signe d'un esprit mauvais, tient une grosse lanterne et une torche. Un autre soldat se contorsionne avec véhémence pour réprimander le Christ. Le Christ, par opposition, est là, résigné parmi les soldats.

L'Arrestation du Christ est suivie de l'épisode concomitant de Pierre coupant l'oreille de Malchus (Mt 26, 51, Mc 14, 47, Lc 22, 50, Jn 18, 10) (Fig. 6). La taille extraordinaire de Pierre et son action véhémence mettent cette scène à part. Malchus, personnage extrêmement abîmé, dont il ne reste que le contour sur la surface de la pierre et une partie d'un de ses souliers, devait être à genoux, face à Pierre, si bien que son oreille droite était sans doute clairement visible. L'organisation en diagonale du bâton, de l'épée, des armes, de la draperie, les mouvements intenses de Pierre et du soldat qui se trouve devant le Christ, les différences de densité de l'espace entre les personnages, les plis profondément sculptés des draperies, tout cela renforce la clameur de cette nuit de l'Arrestation du Christ. La scène suivante comportait apparemment trois personnages : le Christ, avec son auréole cruciforme, un livre à la main ; un soldat de grande taille qui attrape le Christ par l'épaule ; et un troisième personnage dont il ne reste pas grand chose (Fig. 6). Cependant, à partir de vieilles photos, et en regardant cette scène depuis la tribune, il est permis de discerner un personnage assis face au Christ.





Figure 4. Perrecy-les-Forges. Portal, left extension and lintel, scene of Gethsemane  
*Perrecy-les-Forges. Portail, extension gauche et linteau, scène de Gethsemani.*



Figure 5. Perrecy-les-Forges. Portal, lintel, Kiss of Judas and the Arrest of Christ  
*Perrecy-les-Forges. Portail, linteau, le Baiser de Judas et l'Arrestation du Christ.*



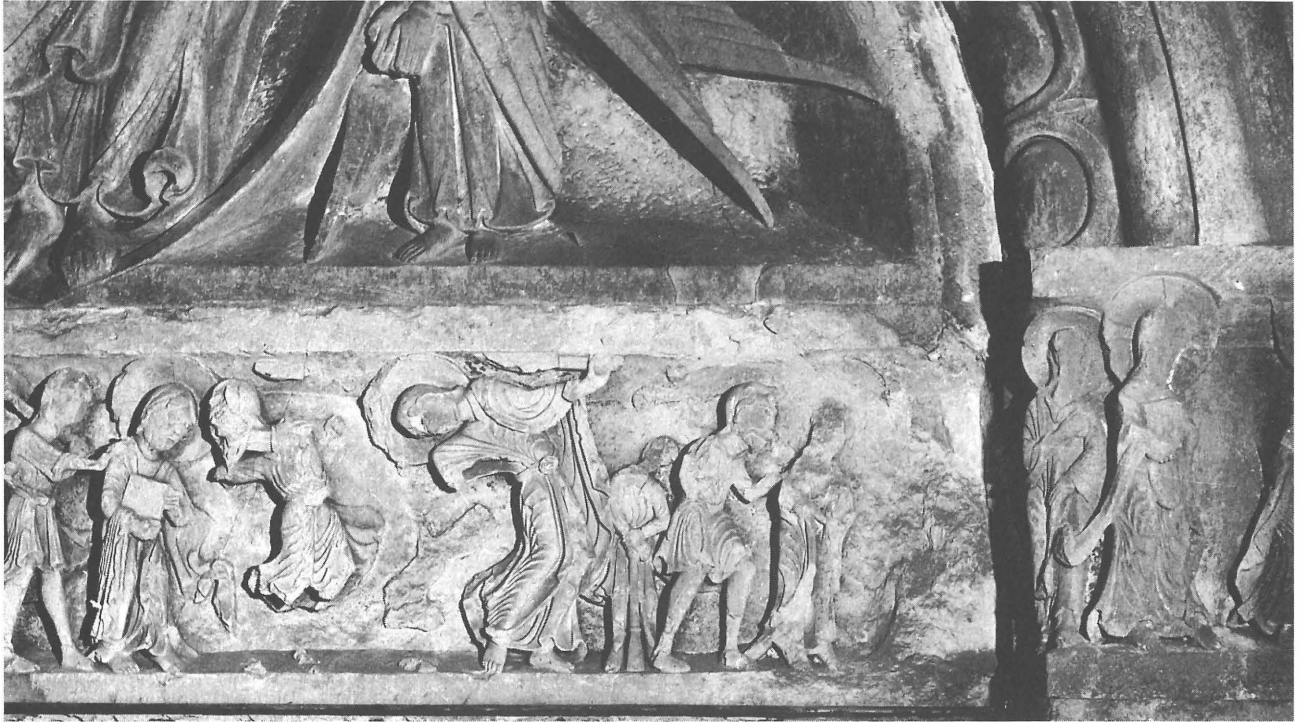


Figure 6. Perrecy-les-Forges. Portal, lintel, from left to right : the Arrest of Christ, Peter cutting the ear of Malchus, Christ before a high priest (?)

*Perrecy-les-Forges. Portail, linteau, de gauche à droite : l'Arrestation du Christ, Pierre coupant l'oreille de Malchus, le Christ devant un Grand Prêtre (?).*



Figure 7. Perrecy-les-Forges. Portal, right extension, the Way to the Hall of Pilate (?) (Photo James Austin.)

*Perrecy-les-Forges. Portail, extension droite, en route pour le Palais de Pilate (?). (Photo : James Austin)*

La scène suivante est également ambiguë (Fig. 7). Le personnage à la grande auréole cruciforme, un livre à la main, doit être le Christ. Un personnage pieds nus, avec une auréole, situé dans le coin tout à fait à gauche, tout au fond, doit être l'un des disciples. En revanche, il est peu probable que le troisième personnage avec son bâton soit un autre disciple, car il n'a pas d'auréole, et est vaguement chaussé. Il semble être en conversation avec l'homme aux cheveux partiellement hérissés habillé d'une tunique courte soignée et d'une cape. Derrière lui se trouve un autre homme, qui a l'air presque nu, en dehors d'une ceinture, d'une chaussure (chaussette ?), et d'un morceau de tissu par dessus son épaule. Il semble montrer le lieu où se dirigent le Christ et les deux personnages. On ne trouve ici ni éléments architecturaux, ni autre indication faisant allusion au cadre de cette iconographie.

Que représentent ces deux dernières scènes ? Selon les récits des quatre évangiles, le Christ a été emmené chez Anne, Caïphe, Pilate et Hérode, entre son Arrestation et sa Crucifixion. Le personnage assis dans le coin doit être l'un d'eux. La possibilité que ce soit Pilate ou Hérode, cependant, semble faible pour deux raisons : 1. Il est peu vraisemblable que le Maître de la Passion ait volontairement sauté de manière abrupte plusieurs épisodes, pour représenter « Le Christ devant Pilate », car le cycle de la Passion de Perrecy avait décrit jusqu'à maintenant en séquence tous les épisodes de l'Arrestation du Christ. 2. La Flagellation et/ou le Port de la Croix, scènes qui suivent d'habitude « le Christ devant Pilate », sont absentes de l'extension de droite du linteau<sup>22</sup>. Donc le personnage assis doit être soit Anne soit Caïphe<sup>23</sup>.

La dernière scène montre clairement un mouvement de gauche à droite, comme si l'histoire allait continuer encore au delà de l'extension du linteau (Fig. 7). Cette impression d'inachevé vient peut-être de son rôle de scène « de liaison » concomitante. A cet égard, les évangiles synoptiques racontent que le Christ a été emmené par la multitude des prêtres et des anciens, du tribunal de Caïphe au Palais de Pilate<sup>24</sup>. Si notre dernière scène représente ce déplacement, que nous pourrions intituler « En route pour le Palais de Pilate », le troisième personnage situé devant le Christ pourrait être un prêtre. Dans ce cas, la scène qui se trouve juste avant sur le linteau serait « Le Christ devant Caïphe ». Le fait que le personnage situé devant le Christ sur l'extension droite du linteau, n'ait pas d'auréole, mais porte des chaussures, conforte cette déduction. Et l'homme portant la petite tunique soignée et la cape pourrait être Ponce Pilate qui « sortit à leur rencontre » (Jn 18, 29). Bien que la scène « En route pour le Palais de Pilate » se trouve rarement, un chapiteau du cloître de la cathédrale de Pampelune (Navarre) montre cette scène, qui suit le Baiser de Judas et Pierre coupant l'oreille de Malchus<sup>25</sup>.

### *Caractéristiques du cycle de la Passion de Perrecy*

La présentation de la Passion à Perrecy a un rôle précurseur en étant une des toutes premières conceptions cycliques monumentales et par sa manière purement narrative de dépeindre la Passion<sup>26</sup>. Ces caractéristiques deviennent évidentes si on compare le cycle de Perrecy à d'autres cycles romans de la Passion représentatifs, tels que ceux des chapiteaux du cloître de La Daurade, de la façade de Saint-Gilles-du-Gard, du portail de Condrieu, ou de certains chapiteaux des déambulatoires d'Issoire et de Saint-Nectaire, entre autres. Cette comparaison révèle aussi l'extraordinaire côté « zoom » du cycle de Perrecy. En d'autres termes, à Perrecy, la majorité des épisodes relatifs à la Passion et à la Résurrection ont été omis, pour montrer uniquement les épisodes s'étant déroulés pendant la nuit de l'Arrestation du Christ<sup>27</sup>.

Puisqu'il en est ainsi, notre attention ne peut qu'être attirée par ce précurseur rare de la sculpture de Perrecy qu'est le décor sculpté extérieur de la chapelle rayonnante centrale de Selles-sur-Cher<sup>28</sup> (Loir-et-Cher). On y trouve la même sélection d'épisodes de la nuit de l'Arrestation pour la continuité de l'espace horizontal. Les rapports artistiques existant entre Selles et Saint-Benoît-sur-Loire, et le fait que Perrecy dépendait de Saint-Benoît-sur-Loire, peuvent-ils nous amener à envisager un lien indirect entre ces deux cycles de la Passion, par l'intermédiaire de Fleury ? Ou bien doit-on penser que les riches sources iconographiques de cette région, ainsi que les expérimenta-

tions auxquelles elle se livrait, se seraient répandues jusqu'en Bourgogne du Sud par l'intermédiaire de la Loire<sup>29</sup> ?

A cet égard, on peut noter le chapiteau de la crucifixion de Fautrières<sup>30</sup>, exécuté par l'atelier du Donjon, qui travaillait des deux côtés de la Loire<sup>31</sup>. L'église de Fautrières dépendait de Perrecy, et finit par appartenir à Saint-Benoît-sur-Loire. Il est difficile de dire si ce chapiteau était un parmi d'autres illustrant plusieurs épisodes de La Passion. Néanmoins, ces rapports de forte proximité entre Perrecy et Fautrières, de même que cette séquence narrative qui va des scènes de la Passion à Perrecy au chapiteau de la Crucifixion à Fautrières, nous ferait presque envisager la possibilité que cette idée d'introduire des iconographies de la Passion dans des lieux publics soit venue des régions de la Loire et du Cher, dont le centre était Saint-Benoît-sur-Loire<sup>32</sup>.

La nature purement narrative du cycle de la Passion de Perrecy est exceptionnel en Bourgogne, où seules certaines iconographies de la Passion ont été retenues, et présentées d'une manière apparemment due au hasard, sans former un cycle narratif<sup>33</sup>. En plus de leur ancienneté et de leur côté « zoom », la façon dont sont dépeints à Perrecy les récits de la Passion est à l'opposé de ce qu'on trouve dans les exemples conventionnels. Par exemple, dans la présentation conventionnelle de l'Agonie du Christ au Jardin de Gethsémani, l'accent est toujours mis sur le Christ en prières. A Perrecy, au contraire, cet élément clé est éliminé, dans le but de mettre en valeur les disciples qui ont succombé à la tentation du sommeil. Le Christ n'est pas présenté ici comme Celui qui Prie dans son Agonie, mais comme Celui qui Réveille. On retrouve cette insistance formelle sur les disciples lors de la scène suivante, celle de l'Arrestation du Christ.

Dans une présentation conventionnelle, « une grande multitude avec des épées et des bâtons » (Mt 26, 47, Mc 14, 43) occupe l'essentiel de l'espace, et le nombre des disciples est soit réduit à quelques-uns, ou bien ils sont exclus de la scène à l'exception de Pierre<sup>34</sup>. La Maître de la Passion de Perrecy, au contraire, a rendu littéralement la totalité des onze disciples (Fig. 5), qui sont plus nombreux que les soldats représentés. Les récits bibliques ne mentionnent pourtant pas les disciples lors de l'Arrestation du Christ, si ce n'est pour noter que « alors, comme ses disciples le quittaient, ils s'enfuirent tous » (Mt 26, 56, Mc 14, 50). Et à la suite de l'Arrestation de Jésus, notre cycle dépeint la violence de Pierre – que le Christ lui reprochera.

Cette insistance inhabituelle sur la nuit de l'Arrestation du Christ, et cette présentation non conventionnelle des épisodes, indiquent d'abord que l'iconographie de la Passion à Perrecy n'avait pas un but didactique pour un large public. Elles indiquent aussi qu'apparemment le Maître de la Passion ne semble pas avoir pris pour l'iconographie de Perrecy des modèles déjà existants qu'il aurait copiés<sup>35</sup>. Comme nous l'avons vu, le portail de Perrecy a été construit face au porche, contrairement aux portails des narthex de Charlieu et de Cluny III, qui étaient au départ les portails des façades Ouest. Il est donc peut-être possible de mieux comprendre les caractéristiques du cycle de Perrecy à la lumière du contexte architectural de l'époque.

Le porche roman, ou « galilée », avait des fonctions pratiques, liturgiques et symboliques, à la fois pour les laïcs et pour les moines<sup>36</sup>. A propos de la fonction liturgique de ces porches avant la période romane, le Professeur Heitz a démontré que les églises-porches de la période carolingienne servaient d'étape pour les pièces liturgiques et les processions, et que les galilées et les *cripta salvatoris* de la période des antéglises carolingiennes rendaient le même hommage au Christ de la Passion et au Christ de la Résurrection<sup>37</sup>. Cette tradition très ancienne a été amenée à la tour porche du XI<sup>e</sup> siècle de Saint-Benoît-sur-Loire, la maison mère de Perrecy. Le *Coutumier de Saint-Benoît-sur-Loire* nous indique que la procession du Dimanche des Rameaux se terminait à la tour porche, et précise le rôle de cette tour porche lors des célébrations de Pâques<sup>38</sup>. A Perrecy, nous avons déjà remarqué que le Christ, dans la scène de Gethsémani, tient à la main une branche de palme au lieu d'un parchemin (Fig. 4). La présence de ce motif inhabituel au niveau de l'iconographie implique que, suivant ainsi les coutumes liturgiques de la maison mère, la procession du Dimanche des Rameaux à Perrecy se terminait également dans le porche<sup>39</sup>.

En effet, cette utilisation de la galilée pour les processions liturgiques étaient un phénomène très répandu. Ainsi, à Cluny, non seulement la procession du dimanche des Rameaux<sup>40</sup>, mais aussi les processions des dimanches ordinaires se terminaient-elles dans ce vestibule après des arrêts à différentes stations. Ce vestibule s'appelait la « galilée<sup>41</sup> ». Il est intéressant de noter que la plupart

des galilées romanes se trouvent dans les monastères bénédictins, et que la galilée type avait une ouverture dans le mur sud pour permettre la communication entre la galilée et le cloître. Le porche de Perrecy n'était pas une exception. Le plus ancien plan de Perrecy actuellement disponible montre un passage dans le mur sud du porche<sup>42</sup>. Ce passage est muré de nos jours.

La signification symbolique de la galilée, liée à la Passion du Christ et à la procession du Dimanche des Rameaux existait déjà au début du XII<sup>e</sup> siècle. Un auteur contemporain, Rupert de Deutz (vers 1075-1129) affirmait ainsi :

*« Après les célébrations sanctifiantes des dimanches avant Pâques, nous voulons nous montrer par cette procession que nous devrions aller en Galilée, c'est-à-dire dans cet autre pays, voir le Seigneur et ses apôtres, afin "d'avancer vers une vie nouvelle" (Épître aux Romains, 6).*

*C'est pourquoi dans des processions de ce type nous suivons toujours nos prélats qui nous précèdent, tels le Seigneur en Galilée, et cet endroit où se termine cette procession, nous l'appelons à juste titre la « Galilée ».*

*Aucun d'entre nous n'ignore que la procession annuelle des rameaux est le signe avant-coureur de la Passion, et que tout cela vise à revivifier notre foi<sup>43</sup>.»*

En plus de son association avec la liturgie, le terme « galilée » avait un sens métaphorique sans doute issu des passages suivants de l'évangile de Matthieu (28, 10-16) :

*« Et vite allez dire à ses disciples : "Il est ressuscité d'entre les morts, et le voilà qui vous précède en Galilée ; c'est là que vous le verrez" » (Mt 28, 7).*

*« Alors Jésus leur dit : "Ne craignez point. Allez annoncer à mes frères qu'ils doivent partir pour la Galilée, et là ils me verront" » (Mt 28, 10).*

*« Quant aux onze disciples, ils se rendirent en Galilée, à la montagne où Jésus leur avait donné rendez-vous » (Mt 28, 16).*

La Galilée, ainsi, est l'endroit même où le Christ est apparu à ses disciples pour la première fois après la Résurrection, et d'où il les a envoyés enseigner, convertir et baptiser toutes les nations. La galilée romane, située entre la sphère séculière et la sphère sacrée, était l'endroit véritablement destiné à mener l'homme à la maison de Dieu. Pour les moines donc, comme l'affirme Gardette, « la comparaison était possible entre la Galilée (le pays) et le porche où on cherchait à convaincre les gens de se convertir<sup>44</sup> ». Du point de vue des cénobites qui allaient suivre ardemment leur profession apostolique, surtout parmi le mouvement de réforme bénédictin, cette série d'événements qui s'étaient déroulés durant la sombre nuit du mont des Oliviers devaient être des éléments centraux, essentiels. Bien que les évangiles ne rendent pas compte de la peur ni du remords de tous les disciples, Pierre n'a certainement pas été le seul à se repentir profondément.

Les moines de l'époque qui, je le crois, étaient avant tout ceux qui « lisaient » ces sculptures du portail de Perrecy, ont dû trouver dans la fragilité humaine des disciples lors de la nuit de l'Arrestation du Christ, le reflet de leur propre image. On peut supposer que les moines étaient conscients que le fait d'aller dans la galilée faisait référence symboliquement à la volonté de revivifier sa foi. Cette insistance formelle sur les disciples, surtout Pierre, que nous observons ici, ne pourrait-elle pas être vue, donc, comme une manière de rappeler visuellement la transmutation des apôtres, qui sont passés de disciples non fiables à des apôtres courageux et unis ? Il se pourrait donc bien que ce cycle unique de la Passion à Perrecy ait été présenté en ce lieu conformément à ses fonctions et à sa métaphore architecturale.

La présentation si innovante de l'iconographie de la Passion à Perrecy soulève des questions fondamentales : choisissait-on les iconographies des différentes parties du portail roman en tant qu'ensemble formant un programme ? Quelle importance donnait-on aux fonctions symboliques et pratiques d'un élément architectural particulier – la galilée dans le cas qui nous occupe – lorsqu'on mettait en rapport un ensemble sculptural monumental et l'utilisation qu'on faisait de l'espace qu'il occupait ?

Plusieurs questions que j'ai soulevées dans cette communication sont actuellement sans réponse, et appellent des recherches complémentaires.

Traduction Gilles Vallorge

- Aimoin, *Miracula Sancti Benedicti*, II, xv, 35.
- Perard, Étienne (sous la direction de), *Recueil de plusieurs pièces curieuses servant à l'histoire de Bourgogne*, Paris, 1664.
- Prou, M. et A. Vidier, *Recueil des Chartes de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire*, 2 vols, Paris, 1900-1937.
- Armi, Edson, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy : The New Aesthetic of Cluny III*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1983.
- Barrès, Henri, *Quelques sculptures de l'église de Perrecy*, 1949.
- , *Perrecy, son prieuré, son église*, 1957.
- Berland, Jean-Marie, « La place du monastère de Perrecy et de ses églises parmi les prieurés de Fleury », *Actes du 109<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Dijon*, 1984, p. 621-643.
- Conant, Kenneth J., *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, 1968.
- Darling, Masuyo Tokita, « The Foliate Capitals of Perrecy-les-Forges : Implications for Cluny », *Current Studies on Cluny, Gesta*, 27/1 et 2 (1988), p.73-82.
- , « The Romanesque Architecture and Sculpture of Perrecy-les-Forges », Thèse de Doctorat, The University of Michigan, Ann Arbor, 1994.
- , « On the Portal Sculpture of Perrecy-les-Forges and the Dating of the Ambulatory Capitals of Cluny III », *Bijutsushi* (Journal of the Japan Art History Society), 145 (oct. 1998), p. 116-135.
- , *ibid.* (en japonais).
- Diemer, Peter, « Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste Madeleine, Vézelay », Thèse de Doctorat, Heidelberg, 1975.
- Forsyth, Ilene, « The Vita Apostolica and Romanesque sculpture : Some Preliminary Observations », *Gesta*, 25/1 (1986), p. 75-82.
- Gardette, P., « Étymologies, GALILAEA, "porche, narthex, galerie à l'entrée d'une église" », *Revue de linguistique romane*, 18 (1954), p. 112-115.
- Heitz, Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.
- Thiollier, Félix (sous la direction de), en collaboration avec Brossard E., Dechelette J., Durand V. et Jeanne E., *L'art roman à Charlieu et en Brionnais*, Montbrison, 1894.
- Kerber, Bernhard, *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert*, Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, vol. 4, Recklinghausen, 1966.
- Oursel, Raymond, « Le rayonnement de Perrecy », *Zodiaque*, 98 (Octobre, 1973), p. 2-11, Pls. 1-18.
- Oursel, Raymond et Oursel, Anne-Marie, *Les églises romanes de l'Autunois et du Brionnais*, Mâcon, 1956.
- Pendergast, Carol, « The Romanesque Sculpture of Anzy-le-Duc », Thèse de Doctorat, Yale University, 1974.
- « Perreci : des moines bénédictins réformés de Perreci en Bourgogne », Entrée dans : Hélyot (sous la direction de), *Dictionnaire des ordres religieux*, III, p. 224-228. *Encyclopédie Théologique* 22.
- Salet, Francis, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948.
- Stratford, Neil et L. Saulnier, *La sculpture oubliée de Vézelay*, Bibliothèque de la société française d'archéologie 17, Paris, 1984.
- Vergnolle, Éliane, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985.
- Von Lücken, Gottfried, *Die Anfänge der burgundischen Schule, ein Beitrag zum Aufleben der Antike in der Baukunst des XII. Jahrhunderts*, Basel, 1913.

NOTES

1. Diocèse d'Autun, canton de Toulon-sur-Arroux, arrondissement de Charolles, département de Saône et Loire.

2. Perrecy a été classé monument historique en 1862. Les premières restaurations importantes de la basilique et du porche ont été entreprises par Selmersheim en 1883. Voir son *Rapport* et son *devis*, dossier N° 1140, Archives des Monuments historiques, Paris.

3. Sous la direction d'Étienne Pérard, *Recueil de plusieurs pièces curieuses servant à l'histoire de Bourgogne*, Paris, 1664, V, 51-55 ; M. Prou et A. Vidier, *Recueil des Chartes de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire*, 2 vols., Paris, 1900-1937, XXV, p. 59-67. — Le Cartulaire de Perrecy comprend un autre testament d'Echard II, daté de Janvier de la première année de Charles le Jeune. Voir Pérard, *Recueil*, I, p. 46-48 ; Prou et Vidier, *Recueil des*

*chartes*, XXVII, p. 74-78. Également Jean-Marie Berland, « La place du monastère de Perrecy et de ses églises parmi les prieurés de Fleury », *Actes du 109<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes*, Dijon, 1984, p. 625, qui préfère la datation de Prou et Vidier (876) à celle de Pérard (840).

4. E. de Certain, *Les Miracles de saint Benoît* écrits par Adrevald, Aimoin, André de Fleury, Raoul Tortaire et Hugues de Sainte-Marie, moines de Fleury, Livre III par Aimoin, XV, p. 161-162.

5. Masuyo Tokita Darling, « The Romanesque Architecture and Sculpture of Perrecy-les-Forges » (indiqué dorénavant sous : « Perrecy-les-Forges »), Thèse de Doctorat, Université du Michigan, 1994, p. 16. Perrecy est également mentionné sous le nom *Patriciacum monasterium* dans le chapitre suivant des *Miracula*. Voir également, Jean-Marie Berland, « La place du monastère de



Perrecy et de ses églises parmi les prieurés de Fleury », *Actes du 109<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes*, Dijon, 1984, p. 626.

6. André de Fleury, *Vita Gauzlini abbatis Floriacensis monasterii* (annoté et traduit en français par R.H. Bautier et G. Labory, *André de Fleury, Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*, Paris, 1969), p. 90-91 : « *Rodulfus, Patriciacensi prelatus congregationi, ipsum locum plurimis dehonostavit edificiiis. Ipsam etiam basilicam in meliorem statum reformavit.* » Également : « *Quem secutus, Willelmus domum hospitum cauce et arena duxit ad perfectum, haud similem in totius Burgundie ducatum.* »

7. Il n'est pas certain que la basilique du XI<sup>e</sup> siècle ait eu au départ un porche-narthex avant la construction du porche actuel. L'étrange disposition de la tourelle située à l'angle nord-ouest de l'aile nord d'origine, pourrait laisser penser qu'il y ait eu jadis une forme de vestibule adjacente à la travée située le plus à l'ouest de la nef.

8. Jean Richard, *Le Cartulaire de Marcigny-sur-Loire (1045-1144) : essai de reconstruction d'un manuscrit disparu*, Dijon, 1957, p. 171, n. 290, « *Factum solemniter in galilea monasterii Parriciaci in manu domni Seguini prioris Marciniacensis...* »

9. *Lexicon Latinitatis Medii Aevi : Praesertim ad res Ecclesiasticas Investigandas Pertinens* (Corpus Christianorum : Continuatio Mediaevalis), Turnhout, 1975, p. 411 ; Dominique du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, IV, p. 15 ; J.F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, 1963, p. 460 ; P. Gardette, « Etymologies, GALILEA, "porche, narthex, galerie à l'entrée d'une église" », *Revue de linguistique romane*, 18, 1954, p. 112.

10. J. Richard, *Marcigny*, p. 112, « *Illa [Margarita] non multo post saeculum reliquit tempore domni Poncii abbatis* ».

11. Sous la direction d'A. Bernard et A. Bruel, *Recueil des Chartes de l'Abbaye de Cluny*, Collection des documents inédits sur l'histoire de France, Paris, 1876-1903, V, p. 228, n° 3874. Le terme « galilée » ne se trouve pas dans le document de Cluny. Si l'on compare les passages dans les deux sources, cependant, on trouve à la fois similitudes et contradictions ; les noms du père et du mari sont les mêmes dans les deux documents, mais le nom de l'épouse est indiqué comme étant « Margarita » dans le Cartulaire de Marcigny, alors que c'est « Luca » dans le document de Cluny. Bien qu'ayant consulté, grâce à l'amabilité du Dr Martine Chauney, l'Index de Cluny à la Bibliothèque municipale de Dijon, sous les entrées « Luca », « Marguarita », « Hugues de Liebald », et « Hugues de Chaumont » je n'ai trouvé aucune indication permettant de déterminer si « Marguarita » et « Luca » étaient la même personne ou non. Jean Richard a daté la Charte de Marguerite de 1108, en supposant que c'était un développement et un complément du document de Cluny n° 3874. – Voir J. Richard, *Marcigny*, p. 63, n. 3.

12. Les narthex et les porches de Châtel-Montagne, Évreuil, Vouillon, Deols, Flavigny et Lyon devraient être mentionnés comme autres exemples importants à l'extérieur de la Bourgogne.

13. Masuyo Tokita Darling, « Foliate Capitals of Perrecy-les-Forges : Implications for Cluny III », *Current Studies on Cluny, Gesta*, 27/1 et 2, 1988, p. 77. En

Bourgogne, la structure traditionnelle avec astragale attachée (où la corbeille du chapiteau et son astragale ont été taillées dans le même bloc de pierre) a été remplacée par la structure à astragale détachée, d'origine classique (où la corbeille se détache de l'astragale).

14. M.T. Darling, « Perrecy-les-Forges », *op. cit.*, p. 113-114.

15. M.T. Darling, « Perrecy-les-Forges », *op. cit.*, Fig. 66-96.

16. Edson Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy : The New Aesthetic of Cluny III*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1983, Fig. 11c-11f, 12c-13b.

17. M.T. Darling, « Foliate Capitals of Perrecy-les-Forges », Fig. 59 ; 104-105, 108, 114, 116-119, 128-129.

18. F. Salet, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948, p. 163-166 ; Peter Diemer, « Stil und Ikonographie der Kapitale von Ste Madeleine, Vézelay », Thèse de Doctorat, Heidelberg, 1975, p. 200-203 ; Edson Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy*, 90 sq. ; M.T. Darling, « Perrecy-les-Forges », *op. cit.*, p. 184-190.

19. M.T. Darling, « Perrecy-les-Forges », *op. cit.*, p. 196-198.

20. M.T. Darling, « A Sculptural Fragment of Cluny III and the Iconography of Three-headed Bird », *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, sous la direction de Luuk Houwen. The Mediaevalia Groningana series, vol. 18, Groningen, Egbert Forsten, 1997, p. 209-223 ; Carol Pendergast, « The Cluny Capital of Three-headed Bird », *Current Studies on Cluny, Gesta* 27 / 1 et 2, 1988, p. 31-38.

21. Également : Ps 21, 1-8, 13-18 ; 2 S 15, 30-32.

22. Schiller, *Iconography*, II, pls. 206-207, 209-210, 226, 228.

23. L'identification est très difficile car, en plus du mauvais état de la sculpture, la confusion iconographique entre Anne et Caïphe était fréquente dans les œuvres médiévales. Par exemple, le *Codex Egbert* (Trier cod. 24, fols. 79v et 80v) et les *Évangiles d'Otton III* (Aachen, fol. 458) illustrent « le Christ devant Anne » à la suite de « l'Arrestation du Christ », alors que les *Évangiles d'Otton III* (Munich, 4453, fol 247v), le *Livre de Pericopes d'Heinrich II* (Munich, 4452) et le *Codex Aureus d'Echternach* (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, fol. 110v) illustrent « le Christ devant Caïphe » à la suite de « l'Arrestation ». De plus, dans ces manuscrits ottoniens, Anne et Caïphe sont dépeints tous deux de la même manière en train de déchirer leurs vêtements.

Parvenir à distinguer Anne de Caïphe serait très difficile, sauf si l'on savait à quel évangile appartiennent ces illustrations, ou si les illustreurs ottoniens indiquaient les noms des protagonistes.

24. Par exemple, Lc 22, 71 et 23, 1, rapporte : « Qu'avons-nous encore besoin de témoignage, reprirent-ils. Nous-mêmes l'avons entendu de sa bouche ! » Puis l'assemblée tout entière se leva, et ils l'emmenèrent devant Pilate.

25. Le chapiteau, qui se trouve actuellement au musée de la Navarre, est daté du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Pedro de Palol et Max Hirmer, *Early Medieval Art in Spain*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1967, p. 156, pl. 140-141.

26. Le cycle de la Passion de Perrecy précède également les écrits mystiques d'auteurs représentatifs tels que

Rupert de Deutz (c. 1075-1123), Hugues de Saint-Victor (1096-1141), et saint Bernard de Clairvaux (c. 1090-1153). Les écrits mystiques qui précèdent immédiatement sont d'auteurs tels que Pierre Damien (1007-1072), Jean de Fécamp (mort en 1078), Lanfranc (mort en 1089), ou Anselme (1033-1109).

27. Dans le cycle de Perrecy, on ne trouve pas les épisodes de la Passion suivants : l'Entrée à Jérusalem, Le Christ lavant les pieds de ses disciples, la Cène, la Flagellation, la montée au Calvaire, la Crucifixion, la Mise au Tombeau, la Résurrection, les trois femmes au Tombeau, *Noli me tangere*, les Pèlerins d'Emmaüs, et Thomas l'Incrédule.

28. M. Aubert, « L'église abbatiale de Selles-sur-Cher », *Bulletin monumental*, 77, 1913, p. 387-403 ; *idem*, « Selles-sur-Cher », *Congrès archéologique de France* (Blois) 88, 1925, p. 205-215 ; Eliane Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985, p. 180-185 ; *idem*, « L'art des frises dans la vallée de la Loire », in *The Romanesque Frieze and its Spectator*, ed. Deborah Kahn, London, New York, 1992, p. 112-113.

29. Une des plus anciennes iconographies de la Passion située dans un lieu public se trouve à Saint-Mexme, Chinon (Indre-et-Loire) ; E. Vergnolle, *L'art roman en France*, Paris, 1994, p. 187.

30. Ce chapiteau (hauteur : 35,54 cm, largeur : 34 cm, diamètre : 18 cm) est trop petit pour avoir été un chapiteau de nef ou un chapiteau de déambulatoire situé sur une colonne isolée. La sculpture sur trois côtés, et la composition symétrique avec l'accent mis sur les instruments de la Passion suggèrent que ce chapiteau se trouvait peut-être auparavant tout près ou entre les baies centrales de l'abside, derrière l'autel.

31. Neil Stratford, « Le portail roman de Neuilly-en-Donjon », *Congrès archéologique de France* (Bourbonnais, 1988), p. 311-338.

32. En dehors de la sculpture, je voudrais aussi mentionner deux feuillets de dessins en pleine page du trésor de la cathédrale d'Auxerre. L'un des feuillets dépeint la Crucifixion, encadrée par seize scènes de la Passion et de la Résurrection, et l'autre montre une vision Apocalyptique du Christ en Majesté, encadré par vingt quatre vieillards. Maurice Prou, « Deux dessins du XII<sup>e</sup> siècle au trésor de l'église Saint-Étienne d'Auxerre », *Gazette archéologique*, 12, 1887, p. 138-144 ; M. Schapiro, « Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems », in *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, 1954, réimprimé dans M. Schapiro, *Romanesque Art*, New York, 1977, p. 306-327, Fig. 2-3.

33. Le linteau du portail ouest de Cluny III décrivait peut-être à la suite : les trois femmes au Tombeau, l'Ascension, et les Pèlerins d'Emmaüs, bien qu'il reste très peu de traces, si ce n'est quelques fragments de soldats endormis, et les apôtres. – Voir K. Conant, *Cluny*, Fig. 202-208. Certaines de ces iconographies avec ou sans

*Noli me tangere* et le Suicide de Judas, existent sur des chapiteaux de Vézelay, Autun, Saulieu, et Moûtiers-Saint-Jean. On trouve également la Cène combinée avec le Christ lavant les pieds de ses disciples sur plusieurs linteaux du Brionnais. Cependant, ces exemples bourguignons sont postérieurs à ceux de Perrecy.

34. Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, traduction de J. Seligman, London, 1972, p. 51-56.

35. En comparant la façon dont la Passion est dépeinte à Perrecy, avec la présentation de la Passion par les manuscrits ottoniens et byzantins, et les plaques d'ivoire, on en vient à la conclusion négative qu'ils n'ont pas servi directement de modèles à Perrecy.

36. La galilée médiévale servait de refuge pour les pèlerins et les mendiants, de lieu pour formaliser les actions à caractère législatif, d'espace ritualisé pour les exorcismes et la réconciliation des pénitents, de lieu d'inhumation, et de « tampon » ou espace intermédiaire pour la tranquillité de la vie monastique. M.T. Darling, « Perrecy-les-Forges », *op. cit.*, chap. II, p. 81-95 ; P. Gardette, « Étymologies, GALILÉA, "porche, narthex, galerie à l'entrée d'une église" », *Revue de linguistique romane*, 18, 1954, p. 112.

37. Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, p. 77 sq. et p. 209.

38. Ceci est basé sur E. Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire*, p. 34-36.

39. A ce propos, Vergnolle en déduit que les plus anciens exemples de l'Entrée du Christ à Jérusalem, sur la façade ouest de la tour-porche de Saint-Paul de Cormery (Indre-et-Loire) pourraient avoir un rapport avec la procession du Dimanche des Rameaux qui se terminait dans le porche-galilée. Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire*, p. 174-175, Fig. 171.

40. *Consuetudines Farfenses*, II, I. Bruno Albers, *Consuetudines Monasticae*, I, p. 44. Également : Heitz, « Réflexions sur l'architecture clunisienne », *Revue de l'art*, 15, 1972, p. 89.

41. *Consuetudines Cluniacenses*, I, X ; PL. 149, p. 654 ; K. Conant, *Cluny*, p. 60.

42. Un plan du prieuré et la disposition du complexe monastique, vers 1760. Le plan d'origine se trouve actuellement à la Bibliothèque municipale de Dijon. Je dois mes plus vifs remerciements au Dr Martine Chauneay pour la découverte de ce plan en juillet 1983.

43. Rupertus Abbas Tuitiensis, *De divinis officiis libri XII*. PL. 170, p. 130-131, chap. 8.

44. Le programme iconographique du portail central du narthex de Vézelay montre avec éloquence cet aspect de la galilée. M.T. Darling, « Les fonctions de la galilée romane et l'iconographie de la Pentecôte à Vézelay » (en japonais), *Festschrift für Prof. Sahoko Tsuji zum 65 Geburtstag*, Tokyo, Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, 1996, p. 79-106.