



Title	Le tympan du Jugement dernier dans la galilée du Vieux Saint-Vincent de Mâcon
Author(s)	Tokita Darling, Masuyo; Vallorge, Gilles//translation from English
Description	Les tympan romans : lecture, analyse et conservation (Paray-le-Monial, 3-4 octobre 2015)
Citation	Les tynpans romans : lecture, analyse et conservation, 23-43
Issue Date	2016-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/74682
Type	conference paper
File Information	ArticleTokitaactesColloques2015v201216.pdf



Le tympan du Jugement dernier dans la galilée du Vieux Saint-Vincent de Mâcon

Traduit de l'Anglais par Gilles Vallorge

De l'ancienne cathédrale de Saint-Vincent de Mâcon, ne subsiste aujourd'hui qu'un massif occidental préroman à deux tours octogonales et un narthex roman construit contre la façade d'origine. La cathédrale gothique a été détruite en 1802 au cours des années suivant la Révolution.¹ Malgré l'histoire compliquée de sa construction, de son expansion, de ses remaniements et de sa restauration au cours de ces mille dernières années, le narthex roman, ou galilée - pour employer le terme médiéval - garde sa totalité d'origine avec le portail monumental qui présente le tympan du Jugement dernier (fig. 2), plus ancien exemple de cette iconographie en pierre. La présente étude vise, tout d'abord, à décrire l'état actuel et la configuration unique du portail, puis à donner les caractéristiques de l'iconographie du Jugement dernier de Mâcon, et enfin à déduire la signification de l'ensemble du portail dans le cadre de la galilée de Saint-Vincent, rare exemple en Bourgogne qui appartient, non pas, à un monastère mais à une cathédrale séculière.

L'architecture et la sculpture du Vieux Saint-Vincent ont été étudiées par J. Virey (1934), Sauerländer (1966), Armi (1983), Garmier (1988), Christe (1991), Cavell (1997), Guerreau (2000, 2014), Angheben (2001), et Krüger (2003)². Toutefois, ce n'est qu'en 2014 que les plans et les coupes de l'ancienne cathé-

1 Le musée des Ursulines, à Mâcon, conserve quelques gravures faites par J.-B. Lallemand vers 1780 (photo Cl. 21009); les plus vieux plans et coupes réalisés par Guillemot, le 12, an 4 de la république (1795-96), un peu avant la démolition de l'église sont conservés aux Archives départementales de Saône-et-Loire, côte DIST. Registre Q30, pp. 4, 5, 6.

2 Virey J., *Les Églises romanes de l'ancien Diocèse de Mâcon*, Mâcon, 1934 (reprint, Marseille : Laffitte reprints, 1982), pp. 320-330 ; Sauerländer W., "Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIX/4 (1966), pp. 261-294 ; Armi E., *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy*, Univ. Park : Penn. State Univ. Press, 1983, pp. 85 et sq. et surtout p.100, n.3 ; Garmier J.-F., *Le vieux Saint-Vincent, Les monuments de Mâcon*, Mâcon : Musée des Ursulines, 1988 ; Christe Y., "A propos du portail occidental de l'ancienne cathédrale de Mâcon", *Arte Cristiana*, 79 (1991), pp. 325-332 ; Cavell L., "Social and Symbolic Functions of the Romanesque Façade : The Example of Mâcon's Last Judgement", *Ph. D. dissertation*, Univ. of Michigan, 1997 ; Cavell L., "Restoring the Integrity of Mâcon's Last Judgment Portal", *Source : Notes in the History of Art*, vol. 25/ 3 (Spring 2006), pp. 9-15 ; Angheben M., "L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du jugement dernier", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 73-87 ; Guerreau A., "Mâcon, 380-1239 : la cité épiscopale", dans *Histoire de Mâcon*, sous la direction de Pierre Goujon, Éditions Privat, 2000 ; Guerreau A., "Mâcon, ancienne cathédrale Saint-Vincent, notes techniques de travail", août, 2014, pp. 1-8, document non publié que j'ai consulté au C.E.P. de Saint-Christophe-en-Brionnais en septembre 2015 ; Krüger K., *Die Romanischen Westbauten in Burgund und Cluny*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2003, pp. 89-96.

drale ont été soigneusement réalisés par une équipe de l'université de Budapest (université technique et des sciences économiques), en Hongrie, dirigée par le Professeur Laszlo Darago, dans le cadre du Centre International d'Études des Patrimoines Culturels du Charolais-Brionnais (CEP) et avec le soutien de la Ville de Mâcon (fig. 2, 3). Grâce à la générosité du CEP, une partie des plans et des coupes sont publiés ici pour la première fois.

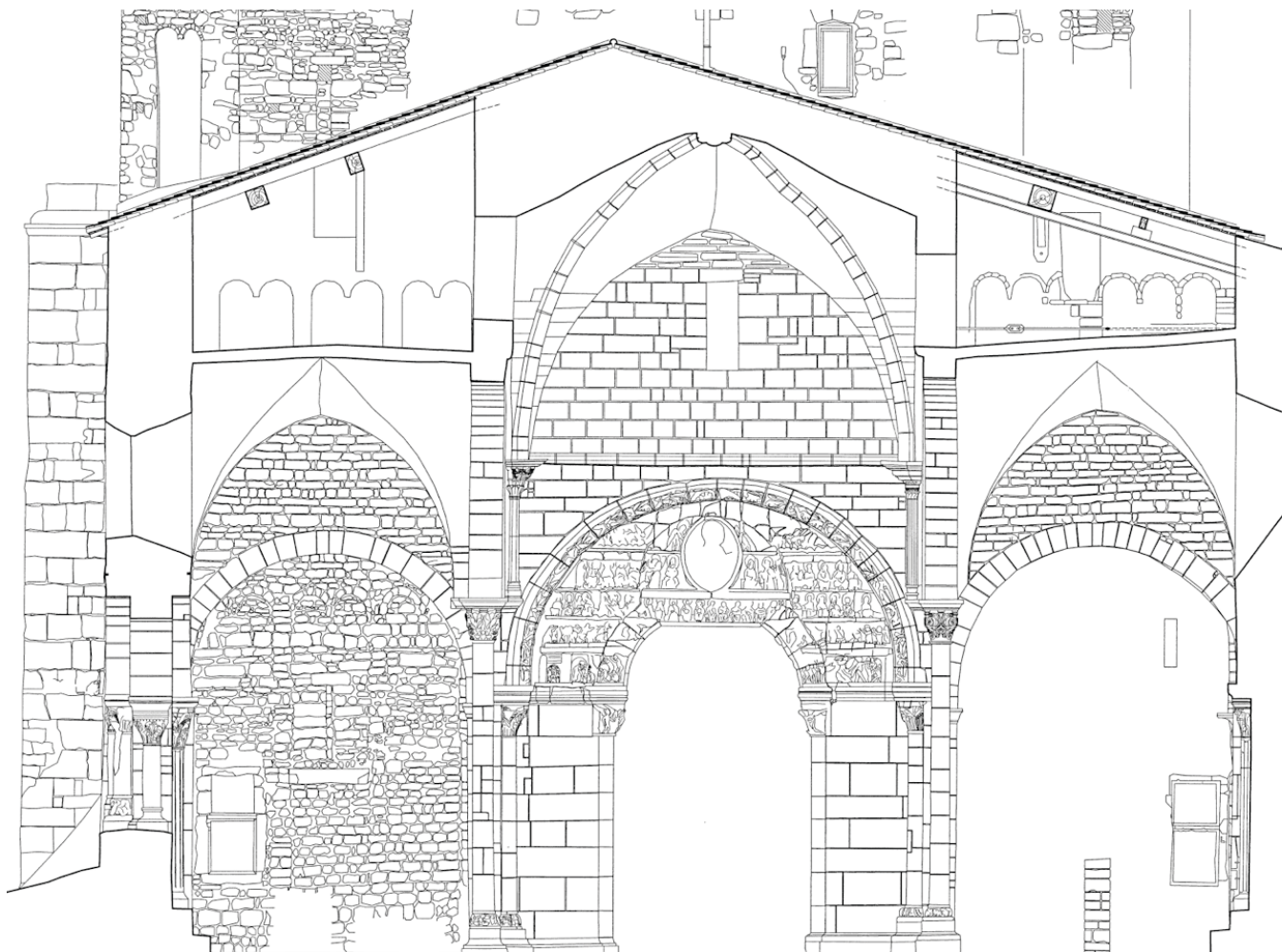


Figure 1 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, galilée, coupe transversale, par Laszlo Darago et l'équipe de l'université de Budapest (université technique et de sciences économiques), Hongrie. © CEP 2014.

Le massif occidental

Nous ne savons rien du sanctuaire pendant l'époque mérovingienne. Après une période de grandes difficultés, entre le VIII^e siècle et le début du X^e siècle, une nouvelle cathédrale a été reconstruite par l'évêque Maimbod au milieu du X^e siècle, que l'incendie de 960 a complètement détruite³.

Le massif occidental et les parties inférieures des tours sont les plus anciens restes de la cathédrale et leurs murs extérieurs montrent un décor lombard caractéristique du premier art roman. Comme l'a montré Jean-François Garmier, on voit la nette différence de maçonnerie entre les parties inférieures et les parties hautes des tours. Et récemment, Alain Guerreau a réalisé de méticuleuses observations

3 De la Rochette, *Histoire des évêques de Mâcon*, Mâcon : Emile Prota, 1866, t. I. p. 373.

de la structure des tours construites en « moellons de dimensions modestes, appareillés rapidement et portant en surface des traces d'un layage méthodique mais assez grossier et aux traits non parallèles »⁴. Garmier et Guerreau ont proposé chacun une reconstruction de la façade d'origine du massif occidental. Malgré des détails différents dans leurs deux reconstructions, elles montrent toutes deux une façade semblable à celle de Tournus⁵. En outre, ce n'est qu'à l'époque de Gauslin de Vienne (1019-1030) que la reconstruction de la cathédrale a progressé et qu'on a achevé la construction d'une nouvelle église avec voûtement. Il se pourrait donc que le massif occidental existant, avec ses tours impressionnantes, ait été construit vers l'an mille.⁶

La galilée romane

La galilée romane de l'ancienne cathédrale de Mâcon est un ajout construit contre la façade de la structure existante, comme celles de Perrecy, Cluny III, Vézelay et Charlieu. La galilée de Mâcon est un vaisseau à trois nefs, d'une travée de profondeur, avec des ouvertures encadrées d'arcs en plein cintre sur les murs latéraux de la façade et sur le mur nord (fig. 1, 3). À l'intérieur, on peut encore voir un décor lombard sur le mur est de la travée nord. Ce qui veut dire que le mur était à l'origine une surface extérieure du massif occidental préroman (fig. 1). Les travées nord et sud sont couvertes de voûtes d'arêtes (9,7m de haut) au-dessus des arcs légèrement brisés, tandis que la travée centrale sur l'axe principal menant à la nef est couverte d'une voûte en croisée d'ogives (13,2 m de haut). La porte centrale d'origine du massif occidental préroman a été remplacée par le portail monumental à l'iconographie du Jugement dernier, que nous allons bientôt étudier plus précisément.

Les chapiteaux de la travée centrale varient en forme et en style, suivant le niveau où ils se trouvent, ce qui implique des modifications de la structure de la partie haute (fig.2). Entre les quatre chapiteaux des jambages, c'est-à-dire au niveau le plus bas, celui situé dans le coin nord montre du feuillage organisé et sculpté d'une manière très proche de celle des chapiteaux du niveau supérieur de la partie ouest de la nef d'Anzy-le-Duc qui a été



Figure 2 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, galilée, travées nord et centrale. © Tokita Darling.

4 Guerreau (2014), p. 2.

5 Garmier (1988), p. 32 ; Guerreau (2014), p. 4 ; E. Vergnolle, *L'Art roman en France*, Paris : Flammarion, pp. 90-94, fig. 104.

6 Guerreau a daté ce massif occidental de la fin du X^e siècle dans 2014, p. 2.

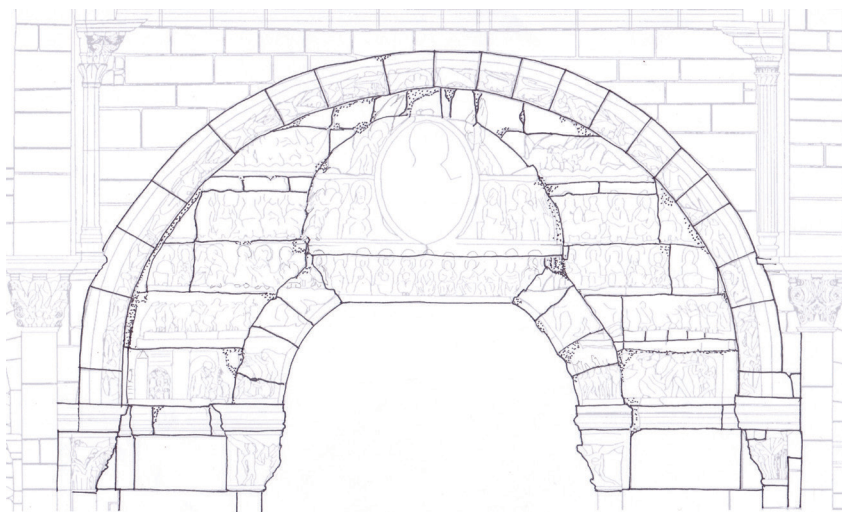


Figure 3 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, tympan, détail, par Laszlo Darago et l'équipe de l'université de Budapest (université technique et des sciences économiques), Hongrie. © CEP 2014.



Figure 4 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, tympan. © Tokita Darling.

terminée au début du XII^e siècle⁷. Ces chapiteaux à Anzy sont l'œuvre du deuxième atelier d'Anzy-le-Duc, qui a également réalisé le portail ouest d'Anzy, à l'exception du linteau et des corbeaux situés au-dessous.

Cette période d'Anzy-le-Duc coïncide avec l'épiscopat de Bérard de Châtillon (de 1096 à 1124) à Mâcon. A partir du martyrologe de Saint-Vincent, Jean Fustailhier dit que l'évêque Bérard de Châtillon fit bâtir la voûte maîtresse de la cathédrale.⁸ Il est généralement admis que cette affirmation fait référence à la voûte de la nouvelle galilée.

Deux chapiteaux au niveau intermédiaire, chacun sur la colonne adossée, montrent une riche ornementation et une technique élaborée pour ajourer la pierre. On en trouve de semblables au portail de Saint-Julien-de-Jonzy réalisé vers 1140-1150.⁹ De plus, des chapiteaux à feuillage du portail nord de l'ancien prieuré de Charlieu montrent leur côté plus tardif, à la fin de l'art roman.

D'après de la Rochette, à Mâcon,

l'Abbé Ponce I^{er} de la Rochebaron fit rehausser les supports des voûtes en 1147¹⁰. Cette date coïncide parfaitement avec le style des deux chapiteaux situés au niveau moyen du côté est.

Les deux chapiteaux, situés au niveau moyen de l'autre côté de la travée centrale, montrent un style plus simple. Les joints des fûts au-dessous des chapiteaux indiquent le moment où un autre atelier a

7 Hamann M., *Die burgundische Prioratskirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, 2 vols, Taschen, 2000; C. Sapin, *Bourgogne romane*, Dijon, 2006, pp.138- 140.

8 Abbé Rameau, "Notes historiques et archéologiques sur l'ancienne église cathédrale de Mâcon", *Revue de la Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain*, 1881, in-8, pp. 205-218.

9 Rupprecht a daté le portail du milieu du XII^e siècle, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München, 1975, p. 117; Sapin, *Bourgogne romane*, pp. 162-164.

10 De la Rochette (1866), *Histoire des évêques de Mâcon*, t. II, p. 163.

remplacé l'arc transversal en plein cintre d'origine par l'arc brisé actuel avec son décor d'oves, qui est identique à celui de la nef de Paray-le-Monial. Guerreau a proposé une section longitudinale hypothétique de la galilée qui montre les étapes du rehaussement¹¹.

Enfin, les quatre petits chapiteaux des coins au plus haut niveau soutiennent la voûte en croisée d'ogives de la travée centrale (fig. 1, 4). Ces chapiteaux sont de proportion allongée composés de deux parties : la partie inférieure est ornée de feuillages et la partie supérieure également de feuillages et d'un masque humain. Il est difficile de les dater précisément.

La totalité des quinze chapiteaux extérieurs ont des blocs d'impôtes situés tous au même niveau que ceux des dix chapiteaux intérieurs situés sur les murs en périphérie. La grande diversité des chapiteaux de l'intérieur et de l'extérieur de la galilée éclairerait quelque peu les procédures compliquées de construction, mais j'en resterai là pour le moment.

Etat actuel du portail

Le tympan, de taille impressionnante, se compose d'un nombre total important de 35 blocs de pierre sans compter les 22 autres blocs de l'archivolte décorée (fig. 3, 4). Il mesure 5,86 m de largeur, 5,32 m du sol au bas du pseudo-linteau, et 7,30 m jusqu'à la cime de l'archivolte¹². C'est l'un des plus grands tympans du début du XII^e siècle, et il est comparable aux tympans romans majeurs, par exemple ceux de Cluny, Vézelay, Autun, et Moissac, qui ont été réalisés de 1125 à 1140. À l'exception de ceux de Mâcon et Cluny, ces tympans majeurs sont posés sur un long linteau soutenu par un trumeau.

À Mâcon, au contraire, le tympan possède une configuration unique avec un petit arc intérieur aplati dans sa partie haute par le pseudo-linteau qu'il soutient (fig. 3). Autrement dit, le tympan contient un petit arc vide à l'intérieur. Ce petit arc se compose de quatre claveaux de chaque côté, et le grand bloc du pseudo-linteau est disposé à la cime, fonctionnant telle une grande clé de voûte horizontale. La largeur de la partie la plus haute du pseudo-linteau est alignée sur celle du plus grand bloc, le bloc-"noyau" de forme semi-circulaire avec la mandorle. L'espace situé entre l'archivolte qui encadre le tympan et la partie centrale du bloc-"noyau", le pseudo-linteau, et l'arc intérieur, comprend de nombreux blocs qui forment le tympan avec ses cinq registres.

Parmi ces pierres, nombreuses sont celles qui montrent des décalages, des tailles, des brèches, des fissures, des remplissages et des joints maladroits. Les irrégularités d'assemblage sont particulièrement concentrées sur les trois registres inférieurs, où les claveaux supérieurs de l'arc intérieur, les blocs horizontaux des registres adjacents, et les deux bords du pseudo-linteau se rejoignent tous (fig. 5).

Le registre du haut montre également des joints maladroits (fig. 5). Les bandes horizontales entre les

11 Guerreau (2014), p. 4.

12 Il y a une distance de 3,21 m entre les jambages, et de 6,20 m entre les deux colonnes situées sous les chapiteaux du coin qui soutiennent les archivoltes - mesures réalisées par Masuyo Tokita Darling (avec Disto) le 16 septembre 2015. À propos des blocs (nombre, organisation) constitutifs des principaux tympans romans, voir : Ousel R., *Floraison de la sculpture romane*, II, Zodiaque, 1976, figs. 104, 106, 109, 110, 111.



Figure 5 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, tympan, les trois registres supérieurs. © Tokita Darling.

deuxième et troisième registres ne se continuent pas en douceur à cause de l'insertion de petites pierres de remplissage et des niveaux différents des joints. Notons également que le bloc central situé sous la mandorle est légèrement affaissé, ce qui fait baisser le niveau des têtes des personnages assis et du banc du pseudo-linteau (Fig. 3, 4).

Les septième, huitième et dix-neuvième personnages à partir de la gauche sur le troisième registre ont été entaillés à travers le corps (Fig. 5). La couleur de la pierre du troisième registre continue au-delà de l'entaille circulaire et des joints.

D'un autre côté, les graves dégâts causés aux têtes et aux mains sur les quatre registres du haut, à savoir partout où on voyait de la chair, ont été le fait des protestants qui ont attaqué la cathédrale et se sont acharnés à la piller lors des guerres de religion du XVI^e siècle. Il est étonnant cependant que ce soit le registre du bas, celui qui se trouvait le plus près des assaillants, qui ait été le moins endommagé (Fig. 6, 7).

Le tympan, encadré par l'archivolte décorée, remplit la largeur de la travée centrale et atteint presque la corniche qui relie les deux petits chapiteaux des coins (fig. 2). La taille des pierres ainsi que la maçonnerie autour du tympan et au-dessus de la corniche semblent cohérentes¹³.

¹³ Selon Guerreau, la provenance des calcaires utilisés pour la galilée romane n'est pas encore connue, mais le calcaire de Sommeré a été uniquement employé pour les sculptures ou les moulures, Guerreau A. (2014), p. 3.



Figure 6 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, tympan, les quatrième et cinquième registres, à droite. © Tokita.Darling.



Figure 7 : Mâcon, l'ancienne cathédrale Saint-Vincent, tympan, les quatrième et cinquième registres, à gauche. © Tokita.Darling.

Restauration

Pourquoi les sculpteurs ont-ils utilisé tant de pierres pour former le tympan ? Ces formes des pierres et leurs tailles très différentes n'ont-elles pas rendu le processus d'assemblage extrêmement difficile, surtout en cherchant à faire un tympan inhabituel ?

Un tympan tel que celui de Mâcon a intrigué les érudits et les a amenés à proposer diverses théories à propos de sa construction. Conant a fait des dessins hypothétiques (non datés, non publiés) d'un portail plus petit avec une théophanie traditionnelle et il a tout simplement imaginé que le tympan a été agrandi par la suite¹⁴. Apparemment, il n'a pas remarqué que la cime de la mandorle et les ailes des deux séraphins qui la flanquent sur le registre du haut, continuent sur les blocs adjacents, par-delà les joints. Son hypothèse n'est donc pas acceptable. Sauerländer, lui, se demandait pourquoi la mandorle est si peu importante vis-à-vis de la taille du tympan et doutait que la configuration actuelle du portail soit celle d'origine¹⁵. Yves Christe était perplexe quant à la faible qualité de la maçonnerie mais, après une observation plus minutieuse des claveaux et de leurs bords, il en a conclu que le petit arc intérieur et les registres adjacents appartiennent à la configuration d'origine¹⁶. Cavell et Angheben, d'un autre côté, ont accepté l'idée que la configuration du portail est d'origine¹⁷.

Le Vieux Saint-Vincent a été classé monument historique en 1843 et les travaux de restauration de la galilée ont commencé en 1847. À l'occasion de la consolidation des jambages sous le tympan, on s'est

14 Conant a tenté quelques dessins hypothétiques du portail "d'origine" de Mâcon. Ils se trouvent dans la bibliothèque de la School of Design, université de Harvard.

15 Sauerländer (1966), p. 274

16 Christe Y., « A propos du portail occidental de l'ancienne cathédrale de Mâcon », *Arte Cristiana*, 79 (1991), pp. 325, 327.

17 Cavell, « Social and Symbolic Functions of the Romanesque Façade : The Example of Mâcon's Last Judgement », *Ph. D. dissertation, Univ. of Michigan*, 1997, pp. 38 et sq. ; Angheben, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchrone du jugement individuel et du jugement dernier », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), p. 73.

aperçu qu'un enduit recouvrait les sculptures¹⁸. En octobre 1850, des parties du tympan ont été démontées, puis remises en place. En quoi le processus de restauration a-t-il affecté le tympan ? Cavell a fait des recherches au niveau des archives sur les documents des restaurations, surtout le rapport détaillé d'Adrien Guillemin, l'architecte qui a restauré le portail en 1847 - 1850¹⁹.

Dans son « Tours du vieux St-Vincent. Rapport de l'architecte voyer soussigné, sur les travaux de restauration des tours de l'ancienne église St-Vincent », Guillemin a expliqué le procédé employé pour la consolidation des jambages sous le tympan comme suit²⁰ :

« Le pilastre à démolir, surplombant de 0,20 m, avait tordu le tympan, et les portions d'arcs en les faisant pivoter sur le chapiteau du pilastre droit qui, malgré cette pression, avait conservé son aplomb. Après avoir suffisamment étayé la clef et tous les points de la maçonnerie qui nous avaient paru faibles, nous avons démolì le pilastre gauche ainsi que la portion d'arceau et du tympan qui s'étendent du chapiteau au côté gauche de la clef dont nous venons de parler ; puis nous avons reconstruit immédiatement en rendant au pilastre et à la maçonnerie adjacent l'aplomb qu'ils avaient perdu. Arrivé à la clef, nous l'avons au moyen des chevalets qui la soutenaient, fait glisser sans secousses pour lui faire reprendre son aplomb, et nous en avons fait autant pour les claveaux de la portion d'arceau de droite que nous avons débarrassés préalablement des parties du tympan qui les surmontaient. Ce travail exécuté, nous allions commencer les remaillements du pilastre droit, lorsqu'en fouillant une pierre de ce pilastre exfoliée par la gelée, pour la remplacer par une pierre nouvelle, nous avons reconnu que tout le pilastre et la maçonnerie en pierre de taille qui l'entourait n'était qu'un placage de 0,20 m d'épaisseur, lequel placage laissait un vide considérable entre lui et la maçonnerie. [...] Ce placage était composé de pierres calcaires excessivement tendres offrant peu de résistance à l'écrasement et soit que la fouille que nous avons pratiquée eut déplacé cette résistance, soit que ce placage trop mince fut impuissant à supporter l'effort auquel il était soumis par le redressement du tympan, nous aperçûmes presque instantanément des fissures jusqu'alors invisibles qui augmentèrent chaque jour. »

Ainsi donc, Guillemin a déplacé les pierres du tympan afin de remplacer les pierres des jambages, mais il n'a pas modifié globalement le plan du portail. Pourtant, ce travail de restauration, qui a nécessité le démontage et le réassemblage de blocs de pierre du tympan, a dû causer différents dégâts mineurs, des disjonctions et des vides. Une observation minutieuse des claveaux de l'arc intérieur et des personnages situés dans la limite de chaque claveau nous amène à la même conclusion. Par exemple, les mains levées des personnages nus du cinquième registre à droite sont sculptées à partir du claveau adjacent qui s'étend jusque dans le quatrième registre et constitue une partie d'un sarcophage (fig. 6). Cela prouve que les quatrième et cinquième registres ont été conçus et sculptés en même temps.

18 Guillemin A., *L'annuaire historique et statistique du département de Saône-et-Loire pour 1856* (Mâcon, 1856), pp. 298-301 ; J. Virey (édition 1982), p. 328 ; Garmier (1988), p. 43.

19 Cavell, 1997, pp. 38-39 ; *idem*, « Restoring the Integrity of Mâcon's Last Judgment Portal », Source : *Notes in the History of Art*, vol. 25, no. 3 (Spring 2006), pp. 9-15.

20 Guillemin : Rapport (daté du 20 décembre 1850). Se trouve dans la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont), Paris. Série 0081/071-Restauration d'édifices de Saône-et-Loire, numéro du document : 0081/071/0302.

Style



Figure 8 : A gauche : Mâcon, les élus. Au centre : Anzy-le-Duc, portail ouest, archivolt, Vieillard de l'Apocalypse. A droite : Avenas, détail des apôtres. © Tokita Darling.

Nous allons examiner maintenant le style de la sculpture du tympan pour voir si les personnages des cinq registres ont été exécutés harmonieusement par un seul atelier en une campagne, ou s'il existe un écart stylistique qui reflète un changement de régime au milieu de la campagne.

Les séraphins en haut sont de taille modeste et leurs corps sont encore retenus par le fond (fig. 5). Cela devient évident lorsqu'on compare les séraphins de Mâcon avec leurs équivalents de Perrecy-les-Forges, qui ont acquis dans l'espace plus de volume ainsi que plus de liberté vis-à-vis de l'arrière-plan. Même si on prend en considération la différence d'échelle entre les deux, les séraphins de Mâcon ont dû précéder ceux de Perrecy.

La plupart des personnages des deuxième et troisième registres sont assis sur un banc, de manière rigide, vus de face (fig. 4,5). Chacun d'eux possède une grosse tête et des épaules tombantes. Malgré quelques types différents de draperie, ils montrent les mêmes plis linéaires et peu profonds, sans nette projection. La présentation de draperie qui s'en rapproche le plus se trouve au portail ouest d'Anzy-le-Duc (Fig. 8). En plus des plis, des grosses têtes et la représentation des pieds y sont également semblables. Les personnages d'Anzy, toutefois, ont acquis plus d'individualité.

L'idée d'organiser de nombreux personnages assis, dans un format de registre de chaque côté de la mandorle, est apparue sur le magnifique autel d'Avenas (fig. 8). Nous remarquons de nouveau la même approche formelle du corps et de la draperie, mais ces personnages d'Avenas ont des meilleures proportions et des draperies plus articulées que les personnages avec leurs lourdes têtes du deuxième et du troisième registre de Mâcon. La meilleure comparaison avec les personnages d'Avenas se trouve

aux quatrième et cinquième registres de notre tympan, par exemple le Christ à la porte du Paradis : les manches et les visages sont semblables (fig. 7, 8). Ces œuvres doivent être attribuées au même sculpteur.

En conclusion des ces observations stylistiques, disons que le tympan de Mâcon montre l'harmonie stylistique d'un seul atelier. Cependant, les 3 registres du haut semblent avoir été achevés avant les quatrième et cinquième registres et les chapiteaux historiés au-dessous. Les personnages les plus proches de ceux d'Avenas et d'Anzy se trouvent au cinquième registre de Mâcon. Et l'atelier qui a effectué toutes ces œuvres a mis au point un style de sculpture qui s'épanouira dans la partie est de Cluny III. Bien que le mauvais état des registres supérieurs du tympan de Mâcon nous empêche d'observer les détails, l'exécution un peu plus raffinée des personnages situés sur les deux registres inférieurs et sur les chapiteaux des jambages permet d'envisager que le programme du portail puisse avoir été modifié lors de la construction, ce qui aurait eu pour résultat de nombreuses irrégularités causées par l'assemblage et le désassemblage du tympan lors d'une seule campagne.

Néanmoins, le portail de Mâcon est très ambitieux par sa taille, inventif par sa configuration unique, et précoce par son introduction d'une composition à cinq registres.

Iconographie

Passons maintenant à l'iconographie du Jugement dernier (fig. 4-7). Il est clair que la mandorle est un monolithe, dont l'intérieur ne conserve aucun vestige. Toutefois, nous pouvons deviner la silhouette du Christ avec une énorme auréole et un livre sur le genou gauche, trônant avec un geste de bénédiction comme dans l'image typique du Christ qu'on trouve sur l'autel d'Avenas et sur les portails d'Anzy-le-Duc, Charlieu, Perrecy (fig. 5).

Deux séraphins tiennent le bord supérieur de la mandorle. Leurs ailes se continuent au-delà des joints jusqu'aux blocs de pierre du haut. Il est difficile d'avoir des certitudes sur ce qu'il y avait jadis juste au-dessus de la mandorle (fig. 5). Derrière chaque séraphin apparaît un groupe d'anges qui sortent des nuages. Mais on ne trouve pas d'anges annonçant aux défunts, à la trompette ou à l'olifant, que l'heure du Jugement Dernier est venue.

Flanquant la partie inférieure de la mandorle, on remarque deux personnages assis et deux anges debout (fig. 5). Ces deux anges s'avancent vers le centre avec à la main quelque chose comme un gonfanon. L'identification des personnages assis est extrêmement difficile, car ils n'ont plus de têtes ni d'attributs. Mâle et Cavell ont identifié les deux personnages assis comme étant la Vierge et saint Jean-Baptiste (ou saint Jean-l'évangéliste) intercédant auprès du Christ pour le salut des âmes, l'iconographie de la *Deesis*²¹. Une telle identification pose cependant problème, car la *Deesis*, l'un des motifs importants du Jugement dernier dans la tradition Byzantine, montre la Vierge et saint Jean-Baptiste faisant des gestes d'intercession, debout, face au Christ. En Europe de l'Ouest, la *Deesis* se trouve rarement, pratiquement

21 Mâle E., *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 418 (édition 1966) ; Cavell, 1997, p. 108. Dans l'explication de l'iconographie du portail de la galilée du Vieux Saint-Vincent, la personne assise à gauche est cataloguée comme étant un saint. Virey (édition 1982, p. 328) et Garmier (1988, p. 44) ont identifié l'une des personnes assises à gauche de la mandorle comme étant la Vierge.

jamais, et les deux personnages de notre tympan sont assis rigides, vus de manière frontale. Yves Christe et Angheben, d'autre part, considéraient que les personnages assis sont saint Pierre et saint Paul, chefs des apôtres²². Le personnage à droite de la mandorle est pieds nus, et il semble tenir un livre devant lui. Sous ses pieds, on remarque 4 lettres, ORDO, comme l'a bien montré Guerreau.

Les côtés gauche et droit du deuxième registre en partant du haut sont occupés par cinq personnages, chacun d'entre eux assis sur un banc, ou *synthronon* (fig. 4). Si on ajoute les deux personnages assis près de la mandorle, alors cela fait douze, le nombre des apôtres. Certains tiennent un codex devant eux, mais il est difficile de voir s'ils portent ou non des sandales. Leurs auréoles sont coupées en haut, et les pierres sont séparées du registre supérieur.

Le troisième registre montre un total de vingt-quatre personnages nimbés assis : sept sur les blocs de gauche, onze sur le bloc du centre juste sous la mandorle, et six à droite (fig. 4). Les personnages au centre et à droite sont assis vus de face, alors que les personnages à gauche semblent parler entre eux. Chacun des neuvième, dixième, et onzième personnages à partir de la gauche tient un phylactère déroulé et chacun des douzième, treizième et quinzisième personnages tient un livre ou un phylactère. Les premier, deuxième, dixième et onzième personnages à partir de la gauche sont pieds nus, mais il est impossible de confirmer que les autres soient pieds nus ou portent des sandales ou des chaussures. Leurs têtes martelées nous empêchent de confirmer les traces des couronnes. Les deux claveaux supérieurs font saillie vers le haut entre le bloc du centre et les blocs latéraux.

Ce nombre vingt-quatre rappelle les Vieillards de l'Apocalypse de saint Jean.²³ Bien que certains tiennent un phylactère, aucun d'entre eux ne porte de couronne (Ap. 4 : 4), ni ne tient une viole, ou une coupe (Ap. 5 : 8), attributs qui sont clairement présentés sur le portail ouest d'Anzy-le-Duc et plus tard sur le grand tympan de Moissac. À Mâcon, aucun des personnages assis ne lève la tête vers le Christ.

Apocalypse 20 : 4, mentionne également des personnes anonymes assises dans la cour de justice : « Et je vis des trônes ; et à ceux qui s'y assirent fut donné le pouvoir de juger[...] ». En fait, la posture statique frontale des vingt-quatre personnes implique peut-être ces personnes anonymes. Yves Christe et Angheben leur ont attribué le titre des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse. Cavell, d'autre part, les a identifiées comme étant des prophètes. Cependant, le nombre de prophètes correspond d'habitude au nombre quinze, en additionnant les trois prophètes majeurs (Jérémie, Isaïe, Ezéchiel) et les douze prophètes mineurs²⁴.

Le quatrième registre dépeint de chaque côté onze morts nus ressuscités de sarcophages et qui, les mains levées en prière, s'avancent pareillement vers le Christ dans la mandorle (fig. 4, 6). Ici, personne

22 Christe (1991), p. 326 ; Angheben (2001), p. 74.

23 Ap. 4 : 4, « assis, revêtus de vêtements blancs, et sur leurs têtes des couronnes d'or ». Ap. 5 : 8, « vingt-quatre Vieillardstenant chacun une harpe et des coupes d'or remplies de parfums, ... »

24 Christe (1991), p. 326 ; Angheben (2001), p. 74 ; Cavell (1997), p. 147. Garmier (1988), p. 47 ont observé correctement, « On ne trouve en guise d'attributs, sur les douze figures suffisamment conservées, que trois *volumen* (rouleaux), trois phylactères (parchemins), six livres. Ces objets sont habituellement associés aux prophètes qui n'apparaissent généralement pas dans l'iconographie du Jugement dernier et n'existent qu'au nombre de seize ».

ne semble être condamné.

Le cinquième registre, celui du bas, est physiquement et symboliquement divisé en un côté droit et un côté gauche par l'arc intérieur. Chaque côté du cinquième registre est constitué de deux claveaux et d'un bloc horizontal de pierre. A droite, c'est-à-dire à la gauche du Christ-Juge, saint Michel armé d'un bouclier brandit une épée contre le démon ailé qui pousse les damnés attachés avec une chaîne dans l'entrée de l'enfer (fig. 6)²⁵. Derrière saint Michel, un groupe de six personnes nues, tassées les unes sur les autres, les mains droites levées vers le ciel s'avancent du côté du paradis, en regardant la scène avec espoir et peur. La même scène se retrouve sur le linteau de la façade de Saint-Paul-de-Varax, construit dans le second quart du XII^e siècle.

À gauche, c'est-à-dire à la droite du Christ, on voit un édifice religieux avec son abside, une tour sur une croisée, une nef courte, un massif occidental précédé d'une galilée, tout comme au Vieux Saint-Vincent. Ici, l'édifice religieux s'identifie au paradis (fig. 7)²⁶. Devant la porte du paradis, à la place d'un archange, le Christ lui-même (avec une auréole crucifère) accueille un groupe de six élus nus qui s'approchent de Lui. Le Christ offre l'étole de sa main droite à la première personne qui s'agenouille devant Lui et baisse la tête pour la recevoir autour du cou. Le Christ offre la couronne à la seconde personne qui aussi s'agenouille, la tête droite²⁷. Les autres tendent les bras vers le Christ, comme s'ils imploreraient d'être acceptés par Lui. Dans l'église ou la cité céleste, trois élus nus font des gestes de bénédiction sous la voûte d'où pendent des couronnes.

Le chapiteau à droite de la porte présente les trois Tentations du Christ dans le désert ; le démon ailé à droite (c'est-à-dire donnant sur la galilée), séduit le Christ pour qu'il change une pierre en pain (Mt. 4 : 1-11, Lk. 4 : 1-13). Le Christ, la main levée, refuse cette tentation. Alors que l'iconographie implique la victoire sur la fragilité humaine devant la faim, la composition des deux protagonistes, celui qui tente et celui qui refuse, illustre le rôle du Christ pour empêcher le démon d'entrer dans l'église.

La composition inverse du chapiteau de la Tentation apparaît sur le chapiteau gauche de l'arc intérieur. Le démon ailé tente de nouveau d'entrer dans l'église, mais saint Michel, tenant un bouclier et brandissant une épée, s'oppose à lui, comme l'indique l'inscription gravée sur les deux faces du tailloir :

DEMON CONATURUS TEMPLA SUBIRE VETATUR

ANGELUS OBSTAT EI PREDITUS ENSE SVO

Guerreau a observé que « l'inscription (correctement lue !) forme un distique parfaitement régulier : témoignage des compétences intellectuelles des chanoines »²⁸.

25 2 Pierre 2 : 4, « mais il les a précipités dans les abîmes de ténèbres et les réserve pour le jugement ».

26 Pour l'identification de l'édifice religieux au paradis, voir Angheben (2001), p. 83, n.71.

27 Garmier identifie l'objet dans la main gauche du Christ comme étant une mitre (1988), p. 46 ; Sauerländer (1966), p. 274 et Christe proposent une couronne, (1991), p. 327-8 ; Cavell croit que l'objet situé au-dessus de la seconde personne est un encensoir, (1997), pp. 130 et sq. Cavell a également identifié les deux premières personnes nues comme étant Adam et Eve, pp. 130 et sq.

28 Guerreau (2000), pp. 66-67.

Le choix et l'organisation de l'iconographie qui montre le combat entre un ange et un démon étaient familiers sur les chapiteaux ou les corbeaux des jambages dans la Bourgogne romane, comme on peut en voir sur les portails d'Anzy-le-Duc, de Perrecy-les-Forges, de Montceaux-l'Étoile, de Vézelay, entre autres. La tentation du Christ comme chapiteau de jambage de Mâcon est rare, mais elle se trouve à Beaulieu sur le jambage droit situé sous le tympan du Jugement dernier.

Un autre chapiteau dans le coin droit du jambage montre un personnage debout, mais il est difficile à identifier.

Caractéristiques du tympan du Jugement dernier de Mâcon

Restons-en là pour la description de notre tympan. Il montre un net contraste entre la scène solennelle, hiératique, des trois registres supérieurs et les scènes descriptives des deux registres du bas. Notre/nos sculpteur(s) et leur(s) mécène(s) avaient-ils des sources visuelles qu'ils pouvaient consulter ?

Le Jugement dernier est une iconographie composite qui intègre de si nombreux éléments afin de présenter la théophanie finale à l'échelle cosmique. Contrairement aux iconographies de l'Ascension et de la *Majestas Domini*, celle du Jugement dernier est une iconographie relativement nouvelle, datée d'après l'iconoclasme de la tradition byzantine et, dans l'Occident, de la période carolingienne. Dans l'art paléochrétien, le concept du Jugement dernier, basé sur Matthieu 25 : 33, était présenté de manière simple mais claire par le geste du Christ : paume de Sa main droite vers le haut (= geste d'acceptation), paume de Sa main gauche vers le bas (= geste de rejet). Il faut également noter que, dès le départ, quand il s'agit d'une présentation monumentale, l'iconographie du Jugement dernier a été placée soit dans la galilée soit sur le mur ouest de la nef. Par exemple, à Panagia Chalkeon à Saloniki, à Hagios Stephanos à Kastoria, à St. Georges à Reichenau-Oberzell²⁹, à Saint-Savin³⁰, les Jugements derniers se trouvent tous dans la galilée, alors qu'à Sant'Angelo à Formis et à Torcello ils se trouvent sur le mur ouest de la nef.

Si l'on compare notre iconographie de Mâcon à des œuvres précédentes, on remarque que de nombreux éléments iconographiques importants manquent sur le tympan de Mâcon, surtout sur les trois registres supérieurs ; la *Deesis*, la *Hétoimasia* (un trône vide souvent avec la Croix et/ou le Livre), la grande Croix, des anges tenant en main quelque chose comme un rouleau, une trompette, une balance – on ne trouve rien de tout cela à Mâcon. Ni l'étang de feu ni Abraham étreignant les âmes des élus sur sa poitrine n'apparaît sur les deux registres inférieurs.

Bien que la *Deesis*, la *Hétoimasia*, et le rouleau du Ciel soient typiques de la tradition byzantine, tandis que la grande Croix souvent avec des outils de la Passion devient de plus en plus populaire dans l'Occident, d'autres éléments apparaissent à la fois dans les œuvres orthodoxes grecques et catholiques. Par exemple, une balance tenue par un ange pour peser les âmes a été incluse, dès le début, comme dans le Psautier de Stuttgart (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. Fol. 23, fols. 9v et 166v)

29 Exner M., « L'avant-nef occidentale de l'église Saint-Georges à Oberzell (Reichenau). État, bilan et interprétation », in *Avant-Nefs & espaces d'accueil dans l'église*, Editions du CTHS, 2002, pp. 127-149.

30 Klein P., « Entre Paradis présent et Jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », in *ibid*, pp. 464-465.

qui montre le Christ lui-même tenant une balance. A l'époque de l'art roman en Bourgogne, un chapiteau de Fleury-la-Montagne (aujourd'hui dans la nef) réalisé par l'atelier du Donjon présente la balance occupant l'avant du chapiteau. Même chose au tympan d'Autun et, évidemment à celui de Conques³¹. Notre tympan de Mâcon, cependant, n'en comprend pas.

Et, ce qui est plus important, dans l'iconographie du Jugement dernier basée sur Matthieu 25, 31-36 ; 40-43 ; 45-46, le Christ en tant que juge sépare les élus des damnés par un geste clair de ses bras ouverts. Ce geste important est déjà apparu sur le couvercle d'un sarcophage paléochrétien (Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1924, 24.240)³². A la période carolingienne, le Psautier de Stuttgart, fol. 6v, et la toute première peinture murale de Müstaire, datée d'environ 800, montrent déjà ce geste. À l'époque romane, ni Gislebertus d'Autun ni le sculpteur de Conques n'oublent d'indiquer ce geste. Mais ce n'est pas le cas à Mâcon. Le Christ de Mâcon est présenté avec un geste de bénédiction, tout à fait comme dans les œuvres contemporaines du même atelier actif à Anzy ouest, Avenas et Percy-les-Forges.

Le jugement dernier a-t-il vraiment été représenté au tympan de Mâcon ? Un passage de Matthieu (25 : 31) précédant le Jugement dernier, indique, « Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire ». Est-ce la scène que présente notre tympan au moment qui précède juste le jugement dernier ?

Yves Christe et Cavell ont supposé que les scènes de Jugement dernier des manuscrits ottoniens, tels que l'*Apocalypse de Bamberg* (Bamberg Staatsbibliothek Msc. Bibl.140, fol. 53r) et le *Lectionnaire de Bernulf* (Utrecht Erzbischöfliches Museum, fol. 41v.) ont servi de prototype pour notre tympan.³³ Cependant, les ressemblances entre notre tympan et les manuscrits ottoniens sont limitées à la composition des registres et aux ressuscités sortant de sarcophages. Ces manuscrits insistent sur le côté impérial du Christ près d'une énorme croix, motif symbolisant Sa victoire triomphale sur la mort, qu'on trouvera plus tard sur les tympans du Jugement dernier de Beaulieu et de Conques. Disons de nouveau que ce n'est pas le cas à Mâcon.

Bref, les trois registres supérieurs de notre tympan ne comprennent pas vraiment d'éléments typiques de l'iconographie du Jugement dernier. Doit-on attribuer tous les éléments iconographiques manquants de notre tympan à la toute première phase, lorsque des artistes, non familiers avec l'iconographie du Jugement dernier en pierre, étaient en pleine expérimentation ?

A Mâcon, seuls les quatrième et cinquième registres, ceux qui sont les plus proches du public, font que notre tympan est reconnaissable comme étant un Jugement dernier. Et l'accent est mis sur les registres inférieurs, où les personnages sont ressuscités et accueillis par le Christ Lui-même (fig. 7). De plus, comme le fait remarquer Sauerländer, la scène où le Christ Lui-même offre l'étole et la couronne aux élus

31 Ni les manuscrits ottoniens ni la fresque de Sant'Angelo in Formis ne comprennent de balance. Dans le cas de Sant'Angelo in Formis, la séparation des élus et des condamnés est montrée clairement grâce aux mains du Christ : paume de sa main droite orientée vers le haut, paume de sa main gauche vers le bas. Pas de *Hetoimasia*, pas de *Deesis*, aucun bâtiment religieux pour suggérer le paradis.

32 Weitsmann K., *Age of Spirituality*, New York, 1977, cat. 501. p. 558.

33 Christe (1969), p. 123, n. 47 ; Cavell, 1997, pp. 104 et sq.

est inhabituelle³⁴. Les responsables de la cathédrale ont-ils changé d'avis au milieu de la construction du portail et ont-ils alors fait modifier la configuration ?

Yves Christe interprète ce motif rare de l'étoile que le Christ offre devant la porte aux élus, comme un motif de remplacement des robes blanches (*stolæ albæ*) dans Apocalypse 6 : 9-11.

Ap. 6 : 9[...]« je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu et à cause du témoignage qu'ils avaient rendu. 6 : 10 Ils crièrent d'une voix forte, en disant : Jusques à quand, Maître saint et véritable, tardes-tu à juger[...] ? 6 : 11 Une robe blanche fut donnée à chacun d'eux; et il leur fut dit de se tenir en repos quelque temps encore, jusqu'à ce que fût complet le nombre de leurs compagnons de service et de leurs frères qui devaient être mis à mort comme eux. »

Yves Christe est allé plus loin dans ses conjectures en supposant que l'iconographe de Mâcon a remplacé la robe blanche de Ap. 6 : 9-11 par une étoile afin de l'adapter à un autre contexte, celui de l'accueil des justes au paradis après la résurrection des morts - la seconde-résurrection - et le jugement, qui par ailleurs, n'a jamais été représenté au tympan de Mâcon.³⁵ Après avoir examiné différents autres exemples dans lesquels soit le Christ Lui-même (comme dans les peintures murales de la crypte d'Anagni (datées d'avant 1255), soit un ange (comme sur le cinquième écoinçon du rond-point du chœur à Saint-Hilaire-le-Grand, Poitiers)³⁶ distribue les étoiles aux élus au lieu de robes blanches dans Ap. 6 : 9-11, Yves Christe en conclut qu'« il était possible de faire du Christ le donateur des étoiles, d'étoiles sacerdotales et non plus de simples *stolæ*, de robes blanches »³⁷.

Les peintures murales de Saint-Hilaire et d'Anagni présentent toutes deux la scène de la distribution des étoiles comme faisant partie du cycle de l'Apocalypse et comprennent toutes deux un ange qui balance un encensoir tout près de l'autel. Les œuvres que compare Yves Christe présentent clairement les étoiles et les élus nus, exactement comme sur le registre du bas du portail de Mâcon. A Mâcon, cette scène se déroule cependant devant l'entrée du paradis, et non devant l'autel comme à Saint-Hilaire et Anagni. Le Christ de Mâcon offre également une couronne, ce qui ne se trouve ni à Saint-Hilaire ni à Anagni.

Après avoir observé l'absence de balance comme séparation et de phylactère avec sa phrase (Mt. 25 : 34), Angheben s'est également demandé si le tympan de Mâcon présente véritablement le Jugement dernier. Il a aussi noté la présentation limitée des démons et de l'enfer sur le panneau droit du registre du bas. Il en a déduit que les six personnes nues qui se trouvent derrière l'ange sur le panneau droit représentent les élus de la première résurrection de l'Apocalypse 20 : 5-6, c'est-à-dire le jugement individuel avant le jugement dernier ; puis les six élus nus vont vers le panneau gauche, traversant l'arc intérieur du tympan où le Christ les reçoit³⁸.

34 Sauerländer (1966), p. 274, n. 56.

35 Christe (1991), « A propos du portail », pp. 327-328.

36 Pour Anagni, voir Christe (1991), p. 332, fig. 8 ; pour Saint-Hilaire, voir Camus, « A propos de trois découvertes récentes : images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », *Cahiers des civilisation médiévale*, 32 (1987) : 127, figs. 4, 5, 6.

37 Christe (1991), p. 328.

38 Angheben (2001), p. 75.

Bien que n'étant pas totalement en désaccord avec la supposition de Yves Christe que la scène du Christ offrant les étoles aux élus soit une modification de Apocalypse 6: 9-11³⁹, Angheben indique une oraison funèbre dans laquelle on demande à Dieu d'octroyer au défunt à la fois un vêtement céleste et une couronne: « *Suscipe, domine, animam servi tui... veste cælesti indue æm et lava æm sancto fonte vitæ æternæ, ut inter gaudentes gaudeat, [...] et inter martyres Christi coronam accipiat* »⁴⁰. Angheben continue en citant une autre oraison funèbre tirée également du Pontifical: « [...] *ut liberare eam ab inferorum crucialibus et collocare inter agmina sanctorum tuorum digneris, veste quoque cælesti et stola immortalitalis indui et paradysi amoenitate confoveri iubeas* »⁴¹. La première oraison est prononcée après que le corps ait été lavé et posé dans le cercueil, et la deuxième est la collecte qui précède le départ pour l'église.

Ces oraisons funèbres sont toutes deux très anciennes et étaient très répandues. De plus, le Pontifical, composé au X^e siècle, était progressivement apparu comme étant le livre liturgique officiel utilisé par l'évêque⁴². Donc, bien qu'il ne soit pas certain que ces oraisons funèbres aient été utilisées à la cathédrale Saint-Vincent de Mâcon, Angheben en conclut, « [...] que ces oraisons auraient inspiré l'iconographie du portail de Mâcon, et donc, on en déduira que la seule lecture possible pour cette scène est celle de l'accueil des élus dans le paradis d'attente après le jugement particulier [...] »⁴³.

Angheben en déduit donc que la scène du registre du bas continue vers le second registre à partir du bas, où tous les élus nus, maintenant ressuscités, lèvent les yeux vers Dieu, les mains tendues en prière, comme s'ils n'avaient plus peur du Jugement dernier.

L'argument d'Angheben que les passages du Pontifical auraient inspiré l'iconographie du Jugement dernier de Mâcon est d'un grand intérêt, car le Pontifical avait été préparé pour un évêque et le clergé d'une cathédrale. Comme indiqué plus haut, notre iconographie insiste non pas sur la séparation des élus et des damnés (Mt. 25: 33), mais sur la première résurrection des sarcophages et sur la scène du Christ offrant les étoles et la couronne aux élus.

Certes, nous n'avons pas la certitude que le Pontifical ait été véritablement utilisé à Mâcon. Alors, ne pouvons-nous pas interpréter notre iconographie unique plus simplement et directement grâce à Matthieu 25: 31 et à l'Apocalypse 20: 4 pour les trois registres supérieurs, ainsi qu'à l'Apocalypse 2: 10, et 20: 4-6 pour les deux registres inférieurs ? Voici les passages concernés :

Mt. 25: 31, « Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire ».

39 Angheben n'élimine pas la possibilité de Ap. 6, 9-11, car il y a différents commentaires de ce texte. Parmi eux, Angheben a fait référence à une lettre de Pierre Damien (Epistola 101), dans laquelle Damien a mentionné « la stola de l'immortalité et un diadème façonné au ciel », voir : (2001) pp. 82- 83, nn. 69 et 70.

40 Angheben (2001), p. 81, n. 52, tiré de : *Le Pontifical romano-germanique du X^e siècle*, PRG, CXLIX, 20, le texte, éd. Cyrille Vogel et Reinhard Elze, Citta del Vaticano, 1963, II, p. 285.

41 Angheben (2001), p. 81, n. 54 ; *Le Pontifical romano-germanique du X^e siècle*, PRG CXLIX, 23; éd. C. Vogel et R. Elze, II, p. 286.

42 Angheben (2001), p. 82, n. 59 ; Eroc Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical ou Moyen Age*, Turboout, 1999, p. 35 et sq.

43 Angheben (2001), p. 82.

Ap. 20: 4, « Et je vis des trônes ; et à ceux qui s’y assirent fut donné le pouvoir de juger ».

Ap. 20: 5, « Les autres morts ne revinrent point à la vie jusqu’à ce que les mille ans fussent accomplis. C’est la première résurrection ».

Ap. 20: 6, « Heureux et saints ceux qui ont part à la première résurrection ! La seconde mort n’a point de pouvoir sur eux ; mais ils seront sacrificateurs de Dieu et de Christ, et ils régneront avec lui pendant mille ans ».

Ap. 2: 10, « Ne crains pas ce que tu vas souffrir. Voici, le diable jettera quelques-uns de vous en prison, afin que vous soyez éprouvés, et vous aurez une tribulation de dix jours. Sois fidèle jusqu’à la mort, et je te donnerai la couronne de vie ».

Donc, le premier registre avec des anges ; le second registre avec deux archanges et les 12 apôtres près du Christ sur le trône de Majesté (Mt. 25: 31, Ap. 20: 11) ; le troisième registre avec des vieillards anonymes auxquels avait été donné le pouvoir de juger à la cour de justice céleste (Ap. 20: 4). Puis le quatrième registre avec les personnes de la première résurrection qui doivent devenir les sacrificateurs de Dieu et du Christ (Ap. 20: 6) ; le cinquième registre, à droite: les fidèles et d’autres qui ont subi une tribulation de dix jours en prison (Ap. 2: 10) ; à gauche, en continuant, par delà l’arc intérieur, le Christ leur donne la couronne de vie (Ap. 2: 10 et Ap. 20: 6) et l’étole. Et finalement ceux qui ont été reçus par le Christ sont heureux et saints dans l’église, c’est-à-dire le paradis (Ap. 20: 6).

Le passage de l’Apocalypse 2: 10 n’associe pas une couronne de vie à une étole, symbole du prêtre. Apocalypse 20: 6 indique cependant « ils seront sacrificateurs de Dieu et de Christ », impliquant que les élus nus sur le panneau gauche du cinquième registre vont devenir prêtres (sacrificateurs) avec l’agrément du Christ, ce qui est montré par le don d’étoles. Apocalypse 1: 5-6 indique également que c’est le Christ qui a fait des hommes des prêtres, « 5 [...] de la part de Jésus Christ [...] le premier-né des morts, [...] qui nous a délivrés de nos péchés par son sang, 6 et qui a fait de nous un royaume, des sacrificateurs pour Dieu son Père [...] ».

Yves Christe a noté que les étoles, que le Christ Lui-même distribue aux élus à Mâcon et à Anagni, sont des étoles sacerdotales, celles qui sont réservées spécialement à l’évêque, et non pas de simples *stolæ*⁴⁴. En vérité, l’étole et la mitre (couronne) étaient les signes officiels durant la liturgie de l’ordination et étaient les vêtements sacramentels pour les célébrations, utilisant les pouvoirs sacrés que les membres du clergé avaient reçus à leur ordination⁴⁵. Ainsi donc, les personnes nues situées devant le Christ à la porte du paradis doivent avoir pour but de montrer une image double: les élus et les prêtres bientôt consacrés. Notons que Saint-Vincent, à Mâcon, de même qu’Anagni sont des cathédrales et la scène du Christ distribuant des étoles a été introduite comme motif décoratif important dans une cathédrale.

Cluny a-t-il eu un rôle quelconque dans l’introduction de l’iconographie du Jugement dernier à Mâcon ?

44 Christe (1991), p. 328.

45 www.catholicdoors.com, « Roman catholic vestments », site consulté le 25 janvier 2016 ; Cavell a également mis en rapport la scène du Christ offrant les étoles aux élus avec la liturgie de l’ordination, mais elle a identifié les deux personnes nues devant le Christ comme étant Adam et Ève, voir 1997, pp. 130-131.

Yves Christe a recherché le modèle de notre iconographie à Rome, iconographie qui aurait finalement atteint Mâcon *via* Cluny probablement sous la forme d'un manuscrit⁴⁶. Angheben a considéré lui aussi qu'il se pourrait que la riche collection de littérature de Cluny ait fourni une source textuelle se rapportant à notre scène.⁴⁷

Je ne sais pas dans quelle mesure l'abbaye de Cluny, centre du monde spirituel à son apogée, et la cathédrale de Mâcon, centre de la vie civile, partageaient des ressources culturelles pendant la période des batailles politiques constantes entre elles. Guerreau fait remarquer, « au concile de Reims de 1119, les affrontements entre Cluny et Saint-Vincent de Mâcon atteignirent leur sommet. Mâcon et Lyon attaquèrent violemment les clunisiens, avec le soutien de la grande majorité des évêques »⁴⁸. C'est durant ces années-là, ou un peu plus tôt, que le tympan du Jugement dernier, première présentation monumentale en pierre, a décoré le portail de la cathédrale Saint-Vincent de Mâcon.

Si l'on prend en considération la bataille politique entre Cluny et Mâcon à propos des droits d'ordination et d'investiture, il y a peu de chances que Cluny ait contribué à la création de l'iconographie de Mâcon. On peut penser plutôt que c'est l'évêque Bérard de Châtillon (de 1096 à 1124) et les autorités de la cathédrale qui ont dû concevoir un portail grandiose avec « Jugement dernier » pour impressionner et captiver le regard du citoyen, de l'aristocratie et de la famille royale pour la stabilité politique et économique de la cathédrale. Cette insistance en particulier sur l'étole sacerdotale et la couronne de vie transmises par le Christ Lui-même directement aux prêtres (les sacrificateurs) pourrait également être interprétée comme une affirmation visuelle faisant référence à l'autorité de l'évêque. Ce que nous observons ici semble être le moment où la première présentation du Jugement dernier a été inventée *ad hoc* pour le portail qui fait face à la galilée de la cathédrale séculière où se rassemblent les laïcs. C'est un autre exemple de la "diversité idiosyncrasique des portails romans"⁴⁹.

Galilée, audience, iconographie

Comment la galilée d'une cathédrale était-elle utilisée par un évêque, le clergé et des laïcs ? L'étude de la galilée romane a fait des progrès significatifs dans les dernières décades⁵⁰. Les fonctions de la galilée d'une église séculière ne sont cependant pas encore complètement étudiées. L'interrelation entre les fonctions de la galilée et le choix de l'iconographie pour cet espace n'a pas été explorée suffisamment non plus.

46 Christe (1991), p. 329.

47 Angheben (2001), p. 75.

48 A. Guerreau (2000), pp. 58-59.

49 Cette formule est tirée de Thomas Lyman, revue « Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romanes », par Y. Christe, *Art Bulletin*, 54 (1972), p. 81.

50 *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église*, publié sous la direction de C. Sapin, Paris : éditions du CTHS, 2002 ; K. Krüger (2003), pp. 89-96; Tokita-Darling, « The Romanesque Architecture and Sculpture of Perrecy-les-Forges », *Ph.D. Dissertation*, Univ. Michigan, 1994, pp. 71-95; J. Hubert, « Les galilées des églises monastiques de Déols et de Vouillon », *Mélanges offerts à René Crozet*, ed. P. Gallais et U. J. Riou, vol. II, 843.

La situation physique de la galilée comme passage du monde laïc à l'église sacrée est la même pour la communauté monastique fermée que pour la cathédrale ouverte aux laïcs. Mais, même si dans une certaine mesure, dans les deux cas, certaines utilisations liturgiques ainsi que la signification symbolique de la galilée demeurent semblables, leurs publics sont nettement différents : moines à la recherche d'une vie apostolique d'un côté, laïcs de toutes les couches de la société, d'un autre côté.

Il est vrai que la Bourgogne possède encore de nombreuses galilées romanes, mais la plupart d'entre elles appartiennent à des monastères ou à des prieurés. Dans une communauté monastique, la galilée était un espace essentiel intégré dans la vie cénobitique. La galilée, de par sa situation physique, avait pour fonction d'être un espace pour retenir les personnes non religieuses et les pèlerins pendant que les liturgies se déroulaient dans le chœur. Prononcer ce mot "galilée" rappelait le lieu historique de Galilée. Il servait donc de lieu où on remémorait la Passion du Christ en y terminant chaque procession du dimanche. Elle servait d'étape lors de la procession des Rameaux et des célébrations de Pâques durant la Semaine Sainte.

Indépendamment du lieu, monastique ou séculier, la fonction la plus basique et la plus pratique de la galilée est d'offrir aux visiteurs un abri contre la pluie, la canicule ou un fort vent. Les laïcs venant à l'office dans une cathédrale, ou même juste de passage, pouvaient entrer dans l'espace semi-ouvert de la galilée. C'est là, dans cette galilée, que les laïcs ne pouvaient s'empêcher d'entrer en contact avec les messages visuels transmis par l'ensemble sculptural monumental du portail. Et afin d'entrer dans la sphère sacrée de la Maison de Dieu, l'on doit franchir le portail qui marque physiquement et symboliquement le seuil. C'est aussi là que se pratiquaient le pardon des pénitents et l'exorcisme.⁵¹

Comme indiqué plus haut, Angheben a traité des oraisons funèbres tirées du Pontifical qui étaient psalmodiées pendant la liturgie des funérailles. Je ne sais où la liturgie des funérailles se tenait exactement.⁵² Néanmoins, il ne faudrait pas éliminer la possibilité pour ceux qui assistaient à cette liturgie des funérailles de lever les yeux vers le tympan, surtout vers les scènes montrant les ressuscités et la séparation des élus et des damnés sur les registres du bas. Les images du registre le plus bas ont dû avoir un impact considérable sur les sentiments des laïcs, car le Jugement dernier, et même le jugement individuel, préfigurent pour tous le futur après la mort : être soit parmi les élus, soit parmi les damnés.

Ou dans la vie quotidienne, en entrant dans la galilée semi-ouverte, les yeux levés vers le portail situé dans l'axe qui mène au chœur, en passant sous le portail du Jugement dernier, les fidèles laïcs ont dû percevoir ce portail comme le seuil délimitant soit l'entrée dans la Maison de Dieu, soit dans l'enfer.⁵³ La porte du paradis et celle de l'enfer sont physiquement séparées, à droite ou à gauche, par l'arc intérieur

51 Werckmeister O. K., « The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), pp. 17 et sq.

52 La plupart des documents médiévaux faisant référence à la fonction sépulcrale de la galilée concernent des monastères tels que Flavigny, Tournus, Perrecy et Saint-Denis. Un des premiers documents, une lettre du roi Louis le Pieux à l'abbé Hilduin, mentionne une inscription déclarant que Pépin le Bref (décédé en 768) "avait ordonné qu'il soit enterré avec une grande humilité devant le seuil de la basilique [Saint-Denis]"; Crosby S. M., *The Royal Abbey of Saint-Denis*, ed. P. Blum, 53, nn. 20-22 ; Cavell (1997) mentionne que les fouilles du XIX^e siècle dans la galilée de Mâcon ont permis de découvrir plusieurs sarcophages, p. 109, n. 280.

53 « Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ; il entrera, et il sortira, et il trouvera des pâturages » (Jn. 10, 1-10).

et présentées clairement sur le tympan au-dessus. L'évêque et le clergé de la cathédrale, conscients de l'impact psychologique et moral sur les laïcs, ont dû choisir l'iconographie du Jugement dernier pour le portail de la galilée. L'évêque et le clergé n'ont certainement pas oublié d'inclure ces détails spécifiques que sont l'étole et la couronne, pour promouvoir leur autorité. Chaque portail est un « hapax » (il est unique), qui transmet des messages particuliers par le biais de sa forme.

A une période où l'iconographie du Jugement dernier en pierre était encore en gestation, l'atelier de Mâcon, sans être en contact avec d'autres exemples monumentaux, a dû expérimenter l'iconographie dans cet espace particulier à la demande et suivant l'avis de la cathédrale. Il se pourrait bien que l'étrangeté de la configuration du portail et l'écart stylistique subtil qu'on y perçoit, soient le reflet d'un changement d'idée sur le programme du portail qui aurait eu lieu pendant la construction de ce portail.

Le tympan du Jugement dernier de Mâcon présente un aspect nouveau pour un programme de portail de cathédrale. Remarquons que le très célèbre portail du Jugement dernier d'Autun appartient également à une cathédrale et non pas à un monastère. D'un autre côté, Conques avec son autre exemple représentatif de Jugement dernier, est un monastère. Dans ce cas, le thème doit être choisi en pensant aux pèlerins.

Pendant la période gothique, le choix du Jugement dernier devint de plus en plus populaire sur les façades des cathédrales. De nouveau, leurs fidèles étaient des laïcs. L'iconographie insiste alors sur les problèmes moraux, avec des images concrètes, parlantes, du paradis, de l'enfer et du salut ultime.

Bibliographie

ANGHEBEN M., « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du jugement dernier », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 73-87.

ARMI E., *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy*, University Park: the Pennsylvania State Univ. Press, 1983.

BRENK B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des Ersten Jahrtausends, Studien sur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien, 1966.

CAMUS M.-Th., « A propos de trois découvertes récentes: images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », *Cahiers de civilisation médiévale*, 32 (1987), pp. 125-134.

CAVELL L. J., « Social and Symbolic Functions of the Romanesque Façade: The example of Mâcon's Last Judgment », *Ph. D. dissertation*, Univ. of Michigan, 1997.

CAVELL L. J., « Restoring the Integrity of Mâcon's Last Judgment Portal », *Source: Notes in the History of Art*, 25, n° 3 (Spring 2006), pp. 9-15.

CHRISTE Y., *Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romane*, Genève, 1969.

CHRISTE Y., « A propos du portail occidental de l'ancienne cathédrale de Mâcon », *Arte Cristiana*, 79 (1991), pp. 325-332.

CHRISTE Y., *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire, 1999, pp. 195-196.

GARMIER J.-F., *Le vieux Saint-Vincent*, Mâcon, Musée des Ursulines, 1988.

GUERREAU A., « Mâcon, 380-1239 : la cité épiscopale », dans *Histoire de Mâcon*, Sous la direction de Pierre Goujon, Mâcon, Éditions Privat, 2000.

GUERREAU A., « Mâcon, ancienne cathédrale Saint-Vincent, notes techniques de travail soumises à discussion », Août 2014 (non publié), pp. 1-8.

MAGNIEN E., *Histoire de Mâcon et du Mâconnais*, Mâcon, Édition des Amis du Musée de Mâcon, 1971.

KRÜGER K., *Die Romanischen Westbauten in Burugund und Cluny*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003, pp. 89-96.

SAUERLÄNDER W., « Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIX/4 (1966), pp. 261-294.

VIREY J., *Les Églises romanes de l'ancien Diocèse de Mâcon*, Mâcon, 1934 (reprint, Marseille : Laffitte reprints, 1982), pp. 320-330.

La façade sculptée de Saint-Gilles-du-Gard : un manifeste en l'honneur des comtes de Toulouse

A

Au Moyen Âge, avant son ensablement, la ville de Saint-Gilles-du-Gard donnait directement sur la mer¹. Une voie maritime joignait son port, commercialement très actif, à la Terre Sainte. C'est ainsi qu'il servit à l'embarquement des croisés, du moins au XIII^e siècle.

L'abbaye de Saint-Gilles tirait profit de cette activité commerciale, puisqu'elle possédait une partie des droits portuaires. Sa prospérité tenait également à la présence de nombreux pèlerins, venus vénérer les reliques de saint Gilles, ermite du VII^e siècle dont l'abbaye possédait les reliques. Au XII^e siècle, le succès du pèlerinage et le flux croissant de fidèles nécessitèrent la reconstruction de l'église abbatiale, dont la façade fut ornée d'un vaste décor sculpté.



Figure 1 : Saint-Gilles-du-Gard, façade de l'abbatiale.

¹ Le propos de cet article est la synthèse et le développement de mon étude, déjà publiée, sur Saint-Gilles-du-Gard : Franzé B., « Iconographie et programme politique : pour une relecture de la façade de Saint-Gilles-du-Gard », *Cahiers de civilisation médiévale*, 58, 2015, pp. 1-26.
