

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

Des

AMIS DE VIENNE

Société fondée en 1904



ARCHÉOLOGIE

HISTOIRE

GÉOGRAPHIE

PATRIMOINE

N° 92 - 1997 - Fasc. 2

SOMMAIRE

N° 92, 1997, 2

Caroline BERNE - L'Anastasis et le Christ Sauveur à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne : le programme iconographique des chapiteaux romans	3
Les prochains rendez-vous	39
Bulletin d'adhésion	40

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

publiée pour "*répandre la connaissance de l'histoire de la ville et des antiquités viennoises*" (article premier des statuts de l'association).

REVUE TRIMESTRIELLE

Pour 1997 : montant de la cotisation avec abonnement au bulletin

Abonnement annuel normal	145 F.
Retraités et étudiants	125 F.
Abonnement de soutien	170 F.
Prix de vente au numéro	40 F.

Avis important : Les abonnements commencent avec le premier numéro de chaque année. Les numéros déjà sortis de presse dans l'année, au moment du règlement d'un abonnement nouveau, seront remis ou envoyés au nouvel abonné.

Tout changement d'adresse doit être signalé au secrétaire.

Correspondance et abonnements :

Société des "AMIS DE VIENNE"

Siège social : 3-5, Rue de la Table-Ronde, 38200 VIENNE

C.C.P. "Amis de Vienne" - LYON 185-71 J

Permanences : Les 1^{er} et 3^e mardis après-midi de chaque mois (de 15 h. à 18 h.).

En couverture :

Denier émis par Publius Maenius Antiaticus (vers 120-110 av. J.-C.). Le revers représente une victoire dans un quadriges, élevant une couronne. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (Cliché P. Veyssière).

BULLETIN

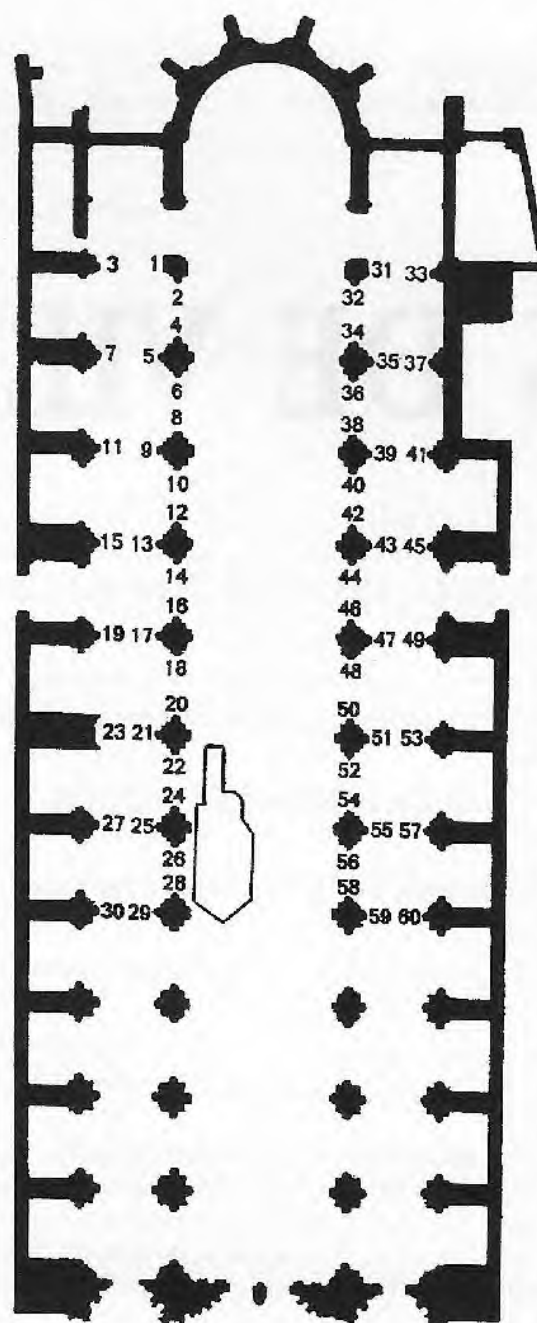
DE LA SOCIÉTÉ

Des

AMIS DE VIENNE

N° 92 - 1997 - Fasc. 2

- 1 Variante du corinthien
- 2 Aigle et monstre
- 3 Variante du corinthien
- 4 Le Jugement de Salomon
- 5 Pommes de pin dans des feuillages
- 6 L'Agneau entre le Bœuf de saint Luc et le Lion de saint Marc
- 7 Variante du corinthien
- 8 Singe, chevalier cornu et homme à tête de coq
- 9 Combat de deux chevaliers
- 10 La Faute et l'Expulsion du Paradis
- 11 Masque crachant des feuillages
- 12 Variante du corinthien
- 13 Combattant à fourrure, centaure et coq à tête humaine
- 14 L'Astronomie
- 15 Daniel dans la fosse aux lions
- 16 Les Faux Prophètes
- 17 David et Goliath
- 18 David musicien
- 19 La Guérison du paralytique à la piscine de Bethesda
- 20 Masques crachant des feuillages
- 21 Samson et le lion
- 22 Corinthien
- 23 Variante du corinthien avec fleurs de lys et pommes de pin
- 24 L'Entrée à Jérusalem
- 25 La Cène et le Lavement des pieds
- 26 Les Saintes Femmes au tombeau
- 27 Corinthien
- 28 L'Ascension
- 29 La Charité
- 30 Corinthien



- 31 Feuillage en coquilles
- 32 Les Mages devant Hérode
- 33 Chapiteau gothique
- 34 Variante du corinthien
- 35 Variante du corinthien
- 36 Monstres à têtes humaines communes
- 37 Variante du corinthien
- 38 La Résurrection de Lazare
- 39 L'Adoration des Mages
- 40 Masques crachant des feuillages
- 41 Pommes de pin dans des feuillages
- 42 Variante du corinthien
- 43 Aigle à deux têtes
- 44 La Luxure
- 45 Masque crachant des feuillages
- 46 Variante de l'acanthé avec des pommes de pin
- 47 Acanthes
- 48 Le Repas chez Simon
- 49 Le Sacrifice d'Isaac
- 50 Acanthes
- 51 Masques crachant des feuillages
- 52 Corinthien
- 53 Masques et rinceaux
- 54 Acanthes
- 55 Rinceaux de vigne et grappes
- 56 Variante du corinthien avec fleurs de lys
- 57 Masques crachant des rinceaux
- 58 La Délivrance des Justes
- 59 Variante du corinthien avec fleurs de lys et pommes de pin
- 60 Corinthien

Fig. 1 : Plan de situation et nomenclature des chapiteaux
Plan au sol de la chapelle du Saint-Sépulcre
(Plan tiré de D.-I. Marchand, *Primatiale Saint-Maurice*, Vienne, 1977, d'après L. Bégule)

L'Anastasis et le Christ Sauveur à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne : le programme iconographique des chapiteaux romans*

Expressions d'un brillant foyer d'art roman, l'architecture et le décor des sept travées romanes de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne ont déjà fait l'objet de nombreuses études et notamment il y a presque vingt ans d'une thèse¹. Il semble aujourd'hui que l'on puisse circonscrire la construction de la nef romane, commencée selon toute vraisemblance sous l'épiscopat d'Etienne I^{er} (1125-1145) et laissée inachevée, entre 1140/1145 et 1160/1170². Les qualités stylistiques des cinquante-neuf chapiteaux qui l'ornent ont jusqu'à présent davantage suscité l'intérêt (fig. 1). Pourtant, la cathédrale vien-

* Cet article a pour origine un mémoire de maîtrise dirigé par Mesdames P. Paravy et M. Jullian : C. BERNE, *Les chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne (Isère) : approche iconologique. Une Glorification triomphale du Christ ressuscité*, Université de Grenoble II, 1994 (exemplaire dactylographié). Ce sujet a fait l'objet de deux conférences données à Vienne (mars 1996) et à l'Ecole antique de Nîmes lors de sa session de juillet 1996 et d'un article à paraître dans le *Bulletin de l'Ecole antique de Nîmes*. Le présent article en est une version sensiblement remaniée et étoffée. Je remercie vivement Messieurs A. Hullo et V. Lassalle de l'Ecole antique de Nîmes de m'avoir laissée les publier, ainsi que Monsieur R. Lauxerois, conservateur des musées de Vienne, pour ses photographies.

1 - Sur la cathédrale Saint-Maurice, cinq études sont fondamentales : L. BÉGULE, *L'église Saint-Maurice, ancienne cathédrale de Vienne en Dauphiné*, Paris, 1914 ; J. VALLERY-RADOÏ, «L'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne. Des origines à sa consécration de 1251. Chronologie et décor des parties romanes», dans *Bulletin Monumental*, CX, 1952, p. 297-362 ; P. CAVARD, *La cathédrale Saint-Maurice de Vienne*, Vienne, 1978 (La date de ce dernier ouvrage est cependant trompeuse puisque le manuscrit date en fait de 1955. Il est donc bien antérieur aux travaux de E. Saler et de R. D. Weinberger). Et surtout F. SALET, «L'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne», dans *Congrès Archéologique de France, Dauphiné*, CXXX, 1972, p. 508-553 et R. D. WEINBERGER, *The Romanesque Nave of St. Maurice at Vienne*, Baltimore, The Johns Hopkins University, Ph. D. thesis, 1978 (dactyl. : University Microfilms International Ann Arbor, Michigan, USA). Cf. aussi G. BARRUOL, *Dauphiné roman*, La Pierre-qui-Vire, 1992, p. 159-160.

2 - Sur la date de la fin des travaux récemment révisée, cf. N. REVEYRON, «Les échanges artistiques entre Vienne et Lyon. Inventions et influences de l'architecture romane des cathédrales Saint-Maurice et Saint-Jean», dans *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, 89, fasc. 2-3, 1994, p. 81-97, tiré de : *La cathédrale de Lyon et sa place dans l'histoire de l'art*, thèse de doctorat sous la dir. d'A. Prache, Université de Paris IV-Sorbonne, 1992.

noise possède un vaste ensemble de chapiteaux figurés - vingt-huit dont dix-sept historiés et onze allégoriques -, fait exceptionnel au milieu du XII^e siècle alors que le chapiteau historié tend à disparaître de l'intérieur des églises. De surcroît, parmi eux, figure un court cycle pascal constitué de l'*Entrée à Jérusalem* (n°24), la *Cène et le Lavement des pieds* (n°25), la *Visite des Saintes Femmes au tombeau* (n°26), la *Descente du Christ aux enfers* (n°58) et l'*Ascension* (n°28)³, regroupé dans l'ordre chronologique dans les deux dernières travées occidentales.

Si leur iconographie est assez bien connue, la question d'un programme que soulève nécessairement une telle ampleur de chapiteaux figurés a été en revanche éludée. Au début du siècle, dans sa monographie fondatrice, L. Bégule répondait qu'«on ne saurait trouver une idée directrice ayant présidé à la répartition des sujets» confiée selon lui au hasard⁴, tandis que quelques décennies plus tard, J. Vallery-Radot parlait de chapiteaux historiés «groupés sans beaucoup d'ordre»⁵. Pour P. Cavard, «aucune règle n'a présidé au choix et à la répartition des sujets»⁶. Enfin plus récemment, l'opinion de R. D. Weinberger demeurait sur ce point inchangée : «(...) no apparent order or cohesive choice of subject matter is discernible in the arrangement of most of the nave capitals (...)»⁷.

Seul le cycle pascal intrigua. La cohérence thématique et surtout le respect de la chronologie sont en effet des phénomènes suffisamment peu répandus pour des chapiteaux romans pour qu'ils aient attiré l'attention. D'emblée, J. Vallery-Radot replaça le cycle pascal dans le contexte liturgique et architectural qui lui a donné naissance et le mit en relation avec son décor proche. Il lança l'hypothèse que ce cycle, associé aux six personnages ornant les clés de voûte des grandes arcades des trois travées occidentales, composait les éléments d'un drame liturgique pascal qui aurait pris pour cadre la chapelle du Saint-Sépulcre. Ensemble, ces différents éléments s'accordaient ainsi parfaitement avec la dédicace au Sauveur de la cathédrale et sa fête patronale, Pâques⁸.

La chapelle du Saint-Sépulcre était un édicule construit à l'époque carolingienne par l'archevêque Adon (860-875). Transférée dans le cloître en 1524, à la suite de la pose du nouveau dallage qui mit un point final à la construction de la cathédrale, elle disparut lors de la destruction du cloître en 1804-1805⁹. Mais une inscription au sol - «HIC ERAT CAPPELLA D(omi)NI. CI SEPULCHRI» - et le tracé de son périmètre ont permis de conserver le souvenir de son emplacement originel et révèlent ainsi qu'elle occupait les deux dernières travées occidentales romanes, du côté nord

3 - Les numéros renvoient au plan de situation des chapiteaux fig. 1.

4 - L. BÉGULE, *op. cit.*, p. 112.

5 - J. VALLERY-RADOT, *art. cit.*, p. 336.

6 - P. CAVARD, *op. cit.*, p. 57.

7 - R. D. WEINBERGER, «Resurrection and Celestial Jerusalem : Influence of the Easter Liturgy on the Nave Decoration of St. Maurice in Vienne», dans *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 4, 1983, p. 3.

8 - J. VALLERY-RADOT, *art. cit.*, p. 336-337.

9 - E. SALLI, *art. cit.*, p. 535-536.

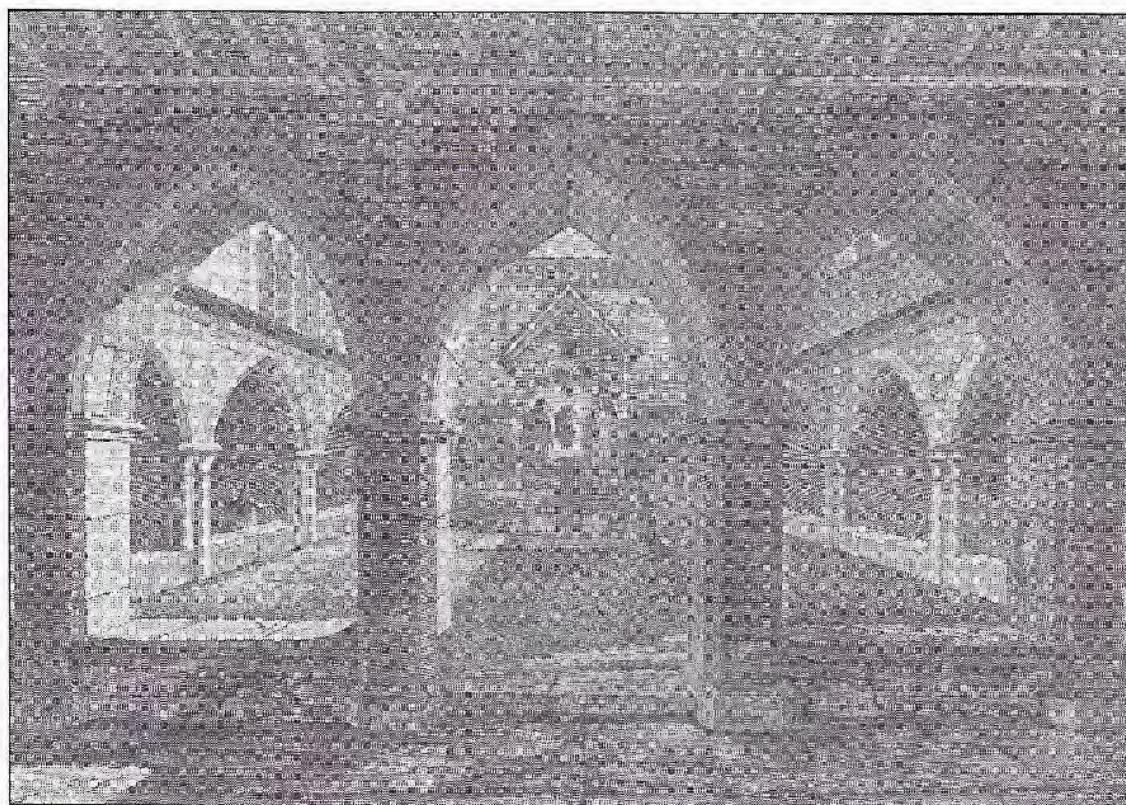


Fig. 2 : Lithographie de François-Denis Née, d'après une aquarelle de Meunier, tirée de *Voyage pittoresque de la France*, l'An V, n° 55.

(fig. 1). Une lithographie datant de la fin du XVIII^e siècle nous la montre peu avant sa destruction (fig. 2)¹⁰.

Le vocable originel de la cathédrale, qui désignait l'édifice paléochrétien, était celui des Maccabées. Le culte rendu à saint Maurice et aux martyrs de la légion thébaine fut introduit par l'évêque Eoldus (ap. 683-725) qui fit construire une petite église afin d'en abriter les reliques. Ce culte devint si important qu'à partir du IX^e siècle l'église mère fut désignée sous le nom du martyr d'Agaunc. C'est à la même époque qu'elle reçut sa nouvelle dédicace au Sauveur. P. Cavard révéla qu'à partir du milieu du XI^e siècle, sous l'archevêque Léger (1030-1070), on vit apparaître dans les chartes de donation, ajoutées aux anciennes dédicaces, les dédicaces à la Résurrection et à l'Anastasis, équivalant en grec de "résurrection". Si l'on a longtemps cru que la dédicace au Sauveur concernait la construction d'une toute nouvelle cathédrale, il s'est avéré grâce à l'étude de H. Salet, que cette dédicace ne désignait en fait qu'une antéglise construite sous l'archevêque Volfère (v. 797/799-v. 809/810) et restaurée au X^e siècle sous Thibaut (970-1000). Elle était à l'ouest de la cathédrale paléochrétienne des Maccabées et de

10 - Lithographie de François-Denis Née à partir d'une aquarelle de Meunier datant vraisemblablement de 1788 et tirée de *Voyage pittoresque de la France*, l'An V, n°55. Il est probable cependant que la chapelle ait été remaniée, ce que l'arc polylobé typiquement roman laissait supposer à J. VALLÉRY-RADOT, *art. cit.*, p. 305 et N. STRATFORD, «Le mausolée de saint Lazare à Autun», dans *Le tombeau de Saint-Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, Autun, 1985, p. 38 n. 137.

Saint-Maurice à laquelle elle était accolée. La nouvelle cathédrale, plus vaste, que commença à bâtir Léger sur l'emplacement de l'ancienne, et dont il ne mena à bien probablement que le chœur, avait amené la destruction de l'antique cathédrale. L'antéglise resta en place. Elle ne fut vraisemblablement détruite que lors de la construction de la nef romane qui se greffa sur le chœur du XI^e siècle¹¹.

En dernier lieu, et à la lumière de ces nouvelles données, R. D. Weinberger reprit à son compte l'hypothèse formulée par J. Vallery-Radot. Mais si celui-ci pensait qu'un drame liturgique était à l'origine du décor, la révélation de la présence de l'antéglise du Sauveur apporta un éclairage nouveau. R. D. Weinberger montra en effet que la place que tenaient dans le culte et la liturgie carolingiens l'antéglise du Sauveur et la chapelle du Saint-Sépulcre qu'elle abritait, était directement à l'origine des sensibles différences de décor et de stéréotomie que l'on observe entre les travées orientales et occidentales. Dans les trois travées occidentales figurent en effet le cycle pascal et les personnages sculptés sur les six arcades occidentales. De plus, les archivoltes des trois travées occidentales sont formées de claveaux taillés en gradins alors qu'ils sont concentriques dans les quatre travées orientales. Les arcs des trois travées occidentales sont moulurés jusqu'au sommier, alors que ce dernier est nu dans la partie orientale. Ces différences auraient servi à rappeler symboliquement l'antéglise disparue et recouverte par la nef romane¹².

Partant de là, l'arrière-plan spirituel et dévotionnel, qui a conditionné la réalité architecturale et liturgique, dans laquelle s'insère le cycle pascal surplombé des six figurines sur les arcades occidentales, apparaissait donc comme un point de départ nécessaire à la compréhension du rôle et de la signification de cet ensemble décoratif, ainsi que des rapports qu'ils ont pu entretenir avec la liturgie. Mais la question demeurerait de savoir si l'idée qui a présidé au cycle pascal concernait aussi les autres chapiteaux qui, eux, n'ont bénéficié ni du même souci chronologique ni du même souci organisationnel et pour cette raison passent pour être le fruit du désordre. Absence de suivi chronologique et dispersion des chapiteaux dans l'espace semblent en effet induire au premier abord l'intervention du hasard, et par conséquent, l'absence d'une intention programmatique, en fait démentie par l'analyse iconographique qui révèle qu'il y a bel et bien cohérence thématique. Pourtant, et c'est là que réside le principal obstacle, la dispersion des chapiteaux dans l'espace ne facilite pas son intelligibilité. C'est pourquoi il convient de redéfinir la lecture que l'on doit adapter à ces chapiteaux afin de réfuter l'idée communément admise d'un assemblage kaléidoscopique de scènes sans lien entre elles, également infirmée par la présence d'une non moins réelle organisation spatiale des chapiteaux.

11 - F. SALET, *art. cit.*, p. 510-514.

12 - R. D. WEINBERGER, *The Romanesque Nave...*, *op. cit.*, p. 155-166 et *id.*, «Resurrection ...», *art. cit.*, p. 1-15.

Le Saint-Sépulcre et la cathédrale de la Résurrection

Les cinq chapiteaux du cycle pascal sont rassemblés, suivant l'ordre chronologique des épisodes illustrés, dans la dernière travée occidentale, sur les deux derniers piliers septentrionaux et le dernier pilier méridional. Ils surplombaient, jusqu'au XVI^e siècle, la chapelle du Saint-Sépulcre que l'archevêque Adon avait voulue imitation du Saint-Sépulcre de Jérusalem, et qu'il avait fait placer à l'entrée de l'antéglise du Sauveur, selon toute vraisemblance à l'intérieur et au nord¹³. Des fouilles effectuées en 1953 à l'initiative de J. Vallery-Radot ont montré que cette chapelle possédait une crypte, un vestibule tourné vers l'orient et était en surélévation à l'instar de l'édicule jérusalémite¹⁴. Les textes font mention, devant l'édicule, d'un autel dédié à Marie Madeleine, à Pierre le Négateur et au bon Larron¹⁵ et, à l'intérieur, d'une pierre sépulcrale, imitation de la banquette du tombeau jérusalémite, au-dessus de laquelle brûlaient en permanence des lampes, tout comme à Jérusalem, que la reine Mathilde, épouse de Conrad le Pacifique, avait fait installer au X^e siècle¹⁶.

À l'époque carolingienne, ce type d'édifice dédié au Sauveur, associé à l'église principale, créait un espace bipolarisé qui rappelait les divisions

13 - «*Cujus tam salubri tamque sancto studio in introitu sanctae matris ecclesiae in honore Salvatoris constructae, domunculum quamdam instar sepulchri dominici construi fecit. Ante cuius etiam ostiolum, altare ex lapidibus concavum ad nomen Mariae peccatricis, Petri quoque negatoris, Latronisque confessoris solemniter consecravit. Quo dum multi adveniant aegroti, per intercessionem eorum ad propria laeti consueverunt reverti.*», cité par R. D. WEINBERGER, *The Romanesque Nave...*, op. cit., p. 14 n. 15 et P. CAVARD, op. cit., p. 16 n. 1 et tiré de «*Sancti Adonis elogium historicum*», dans J. MABILLON éd., *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, saeculum IV, pars 2, Venise, 1733, p. 264. L'interprétation du texte et la croyance depuis l'historien C. Charvet (cf. C. CHARVET, *Histoire de la Sainte Eglise de Vienne*, Lyon, 1761, p. 208) selon laquelle les pénitents ne pouvaient entrer dans l'église, ont longtemps fait penser que la chapelle se trouvait devant la façade. C'est ainsi que F. Salet en concluait l'emplacement de la façade de l'antéglise (cf. F. SALET, art. cit., p. 512). P. Cavad réinterpréta le texte à la lumière des fouilles de 1953 qui révélèrent la présence de deux murs de façade presque tangents l'un à l'autre, appartenant selon lui à l'église du Sauveur, que l'on sait maintenant être l'antéglise. Or, les fondations de la chapelle font corps à l'ouest avec l'un de ces murs. En outre, il rappela qu'il ne s'agissait pas de pénitents publics mais de malades qui, eux, ne souffraient pas d'interdiction d'entrée (j'ajoute que les pénitents publics n'étaient pas non plus proscrits. Cf. C. VOGEL, «Les rites de la pénitence publique aux X^e et XI^e siècles», dans *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers, 1966, p. 140). Il en conclut donc que «in introitu / en entrant» signifiait plutôt après avoir franchi le seuil (cf. P. CAVARD, *Vienne la Sainte*, Vienne, 1977 (éd. revue et corrigée), p. 108). Pour les raisons évoquées plus haut, R. D. Weinberger pensait que la façade de l'antéglise correspondait à la limite de la nef romane (cf. R. D. WEINBERGER, «Résurrection...», art. cit., p. 9 n. 17 et p. 13). L'édicule était à gauche car on connaît la largeur de l'église carolingienne, grâce aux fouilles de 1860-1861 qui révélèrent la présence d'un mur nord dans le bas-côté nord au niveau de la deuxième travée romane en partant du chœur, tandis qu'un mur sud au même niveau est visible dans la maçonnerie actuelle (cf. J. VALLERY-RADOT, art. cit., p. 312 et F. SALET, art. cit., p. 512). Enfin, comme le souligne R. D. Weinberger, l'édicule était au nord certainement pour répondre au plan du Saint-Sépulcre tel qu'il était connu à l'époque carolingienne par le plan d'Arculfé, bien qu'il ne s'agisse en fait que de la banquette de pierre (cf. R. D. WEINBERGER, «Résurrection...», art. cit., p. 11-12).

14 - P. CAVARD, *Vienne...*, op. cit., p. 107-108.

15 - Cf. *supra* n. 13. L'édicule jérusalémite possédait dans son vestibule un autel réalisé avec un morceau de la «pierre roulée» brisée en deux. C'est pourquoi on peut penser que cet autel reproduisait l'usage jérusalémite (cf. A. BONNERY, «L'édicule du Saint-Sépulcre de Narbonne. Recherche sur l'iconographie de l'Anastasis», dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXII, 1991, p. 21).

16 - P. CAVARD, *La cathédrale...*, op. cit., p. 17-18.

fonctionnelles du Saint-Sépulcre¹⁷. Celui-ci, construit par l'empereur Constantin au IV^e siècle, était en effet à l'origine un vaste complexe architectural tripartite, composé d'une basilique, d'un atrium et d'une vaste rotonde, aspect qu'il perdit lors de graves destructions au XI^e siècle et de sa reconstruction par les Croisés au XII^e siècle. La basilique, appelée Martyrium, était à l'est. Derrière son chevet, au centre, se trouvait l'Atrium du Calvaire. À l'ouest, la rotonde, l'Anastasis, abritait le tombeau du Christ, c'est-à-dire la grotte monolithique, enchâssée dans un édicule qui, dirigé vers l'ouest, occupait le centre de l'église. Or, dans l'Occident carolingien, l'antéglise avait pour fonction de symboliser la rotonde de l'Anastasis tandis que l'église principale symbolisait le Martyrium. Comme l'a montré l'étude de C. Heitz, ces antéglises étaient finalement comme autant de "petites Anastasis locales" où, comme c'était l'usage à Jérusalem, on concentrait au IX^e siècle les rites liturgiques de Pâques et autour desquelles on avait bâti un culte triomphal à la Résurrection¹⁸. Dans l'antéglise/Anastasis viennoise, la chapelle du Saint-Sépulcre symbolisait l'édicule qui servait d'écrin à la grotte dans l'Anastasis jérusalémite. L'antéglise et l'édicule viennois commémoraient donc l'Anastasis et reflétaient l'importance durant le haut Moyen Âge de la dévotion au Saint-Sépulcre de Jérusalem.

Les imitations symboliques de l'édicule jérusalémite, nombreuses en Occident entre le IX^e et le XII^e siècles, répondaient en effet à la fascination qu'avaient exercée, depuis l'époque paléochrétienne et durant tout le haut Moyen Âge, Jérusalem et le tombeau du Christ. La résonance de la Ville sainte, selon la Bible tout à la fois pivot historique et nombril du monde, était en effet prodigieuse auprès des hommes médiévaux. Son aspect eschatologique était en particulier vivace puisque la descente de la Jérusalem céleste à la fin des temps était prophétisée sur l'emplacement même du tombeau du Christ. Ce dernier faisait par conséquent de Jérusalem le principal lieu de pèlerinage de la Chrétienté où l'on venait en foules voir la relique sacrée témoin de la Résurrection et des natures mortelle et divine du Christ. Il en était, parce que vide, la preuve suprême et signifiait pour les hommes du haut Moyen Âge joie et triomphe, d'où une dévotion au Saint-Sépulcre comme glorification du Christ ressuscité et roi des cieux¹⁹. Dans l'Occident médiéval, les imitations du Saint-Sépulcre jouaient alors le rôle de substituts et de mémoriaux pour ceux qui revenaient de Terre sainte comme pour ceux qui ne pouvaient s'y rendre. Mais plus qu'un souvenir, le caractère sacré de la relique originale rejaillissait sur ces imitations. Elles devenaient à leur tour objets de culte à part entière, d'un culte triomphal de la Résurrection. Cependant, le

17 - Sur le Saint-Sépulcre et plus particulièrement sur l'Anastasis et son édicule, cf. outre L. H. VINCENT et F.-M. ABEL, *Jérusalem, recherche de topographie, d'archéologie et d'histoire*, II, *Jérusalem nouvelle*, Paris, 1914, quelques études plus récentes : J. WILKINSON, «The Tomb of Christ : An Outline of its Structural History», dans *Levant*, 4, 1972, p. 91-96 ; V. CORBO, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme*, Jérusalem, 1981 ; R. OUTERHOUT, «The Temple, the Sepulchre, and the Martyrion of the Savior», dans *Gesta*, XXIX, 1, 1990, p. 44-53 et A. BONNERY, *art. cit.*

18 - C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

19 - A. H. BREDERO, «Jérusalem dans l'Occident médiéval», dans *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers, 1966, p. 259-271.

caractère de la dévotion au Saint-Sépulcre va changer dès la fin du XII^e siècle à mesure que le sens de Jérusalem se perd sous l'effet des défaites guerrières successives des Croisés qui aboutirent finalement à la reprise de Jérusalem par Saladin en 1187. Sonnant le glas de l'occupation chrétienne dans la Ville sainte, cet échec marque aussi un tarissement de l'attente eschatologique qui avait porté des foules de pèlerins et de croisés en Terre sainte, signe d'une profonde mutation de la spiritualité qui substitua à l'image de triomphe attachée depuis l'époque paléochrétienne au tombeau du Christ une image de souffrance. Une intériorisation du sentiment religieux et une progressive humanisation du Christ conduisirent à lui faire perdre le caractère transcendant et supranaturel qu'il revêtait encore dans les premières représentations romanes au profit d'une humanité, pressentie çà et là, qui alla en s'accroissant à l'époque gothique²⁰.

L'antéglise viennoise du Sauveur subsista jusqu'au XII^e siècle, lorsqu'on la détruisit pour aménager la nef romane qui recouvrit à son tour l'édicule. Mais sa destruction à cette époque n'est en rien synonyme de caducité du culte. Seule l'inadéquation du lieu avec les nécessités et les ambitions du siège cathédral à cette époque a pu la motiver. L'édicule, mémorial éminemment symbolique et point focal de la liturgie pascale, demeure, et le décor destiné à mettre en valeur la dévotion dont il est le fruit témoigne de la permanence du culte. Les chartes de donation des XI^e et XII^e siècles la confirment. En effet, aux côtés des vocables du Sauveur, de saint Maurice et des Maccabées apparaissent, à partir de 1050, les dédicaces à la Résurrection et à l'Anastasis. En effet, le terme d'Anastasis, toujours associé à la Résurrection qui le traduit, apparaît trois fois dans les textes : pour la première fois en 1070, la seconde en 1070-1076 et la dernière en 1101, seul témoignage connu de ces dédicaces pour le XII^e siècle²¹. Elles traduisent donc la constance à travers les siècles et la vigueur intacte du culte de la Résurrection. Cet intérêt pourrait d'ailleurs remonter à la fondation de la cathédrale puisque son premier vocable, celui qu'elle conservait encore dans la charte de donation de 1101, était celui des Maccabées, les premiers martyrs chrétiens selon l'Eglise occidentale, seuls personnages vétérotestamentaires considérés comme tels²². Or, pour la première fois dans l'Ancien Testament, l'épisode de leur martyre atteste formellement la croyance en la résurrection future de la chair

20 - G. BRESC-BAUTIER, «Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IX^e-XV^e siècles). Archéologie d'une dévotion», dans *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, I., 1974, p. 319-342. Bien que la chapelle du Saint-Sépulcre restât honorée tout au long du Moyen Age, c'est une tout autre signification qu'elle revêtait à la fin. Il est en effet révélateur d'un glissement de la spiritualité vers la mort et la douleur qu'on l'ait déplacée en 1524, preuve qu'elle n'avait plus le caractère sacré d'imitation de l'Anastasis, et qu'on l'ait alors dédicacée à Notre-Dame-des-Douleurs (cf. P. CAVARD, *La cathédrale....*, op. cit., p. 145-146).

21 - *Ibid.*, p. 25-26 et pour toutes les chartes auxquelles il est fait allusion, cf. U. CHEVALIER, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-André-le-Bas de Vienne. Ordre de Saint-Benoît suivi d'un appendice de chartes inédites sur le diocèse de Vienne (IX-XII siècles)*, Vienne-Lyon, 1869, appendix, chartes n°57 p. 268 et n°59 p. 270 et appendix II n°120 p. 27 et n°122 p. 29 et *id.*, *Description analytique du cartulaire du chapitre de Saint-Maurice de Vienne*, Valence, 1891, appendix E p. 55-56. La charte de donation de 1101 tirée de C. CHARRIER, op. cit., p. 314 n. a, dit : «*Sacro-sancte Domini et sanctorum Machabeorum, in qua et S. Mauricii caput habetur...*». Elle est datée par U. Chevalier dans *Description analytique...*, op. cit., n°144 p. 36.

22 - L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 1, Paris, 1956, p. 306.

(II Mac., VII, 9, 11, 14 et 23)²³. Malgré l'ignorance où l'on est de la persistance du vocable de la Résurrection au moment où fut construite la nef de Saint-Maurice au milieu du XII^e siècle, soit quelque quatre décennies après notre dernier témoignage, la permanence de l'édicule, le décor qui l'entoure ainsi que la teneur du message du programme iconographique des chapiteaux peuvent laisser supposer que non seulement la dédicace existait encore, mais que l'on continuait à vénérer la Résurrection. Dans le sens d'une permanence de l'intérêt porté à la Résurrection allaient aussi les remarques de R. D. Weinberger sur les différences de stéréotomie et de décor entre les travées orientales et occidentales de la nef qui l'avaient conduite à penser qu'elles avaient répondu à l'époque romane à une volonté de perpétuer le souvenir de l'antéglise détruite et de continuer à marquer symboliquement la différence entre Anastasis et Martyrium dans un espace maintenant unifié²⁴.

La liturgie pascalle viennoise et le cycle sculpté

L'examen de la liturgie pascalle de la cathédrale, consignée dans un ordinaire daté autour de 1250²⁵, apporte une confirmation supplémentaire de cette persistance d'une tradition. La résonance symbolique des antéglises et leur rôle liturgique à l'époque carolingienne posèrent d'emblée la question du rôle liturgique de l'édicule au moment de Pâques et du lien qu'entretenaient les chapiteaux du cycle pascal avec lui. Selon R. D. Weinberger, la liturgie détermina à tel point le cycle pascal que celui-ci fut réalisé afin de refléter les pratiques liturgiques qui avaient lieu à la chapelle lors du dimanche des Rameaux (*Entrée à Jérusalem* (n°24)), du dimanche de Pâques (*Visite des Saintes Femmes au tombeau* (n°26)) et du jeudi de l'Ascension (*Ascension* (n°28)). C'est sur la base du rôle majeur de l'édicule durant la commémoration de la Pâque, dans la mesure où les antéglises focalisaient, comme l'Anastasis, les rites liturgiques pascals, que l'auteur conclut qu'il s'agissait d'une liturgie remontant à l'époque carolingienne²⁶. Il est vrai, au demeurant, qu'au Moyen Âge, les manuscrits liturgiques consignent la plupart du temps un usage antérieur à leur date, témoignant de l'enracinement des pratiques liturgiques dans une communauté ecclésiastique. Plusieurs remarques vont dans ce sens et permettent effectivement de conclure à une liturgie viennoise d'origine carolingienne.

D'après l'ordinaire, durant le temps pascal, les stations à l'édicule étaient au nombre de onze²⁷ : trois fois le dimanche de Pâques à matines, à la messe

23 - A. MICHEL, art. «Résurrection des morts», dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, XIII, 1, 1936, cols. 2507.

24 - R. D. WEINBERGER, «Résurrection...», *art. cit.*, p. 13.

25 - U. CHEVALIER, *Ordinaire de l'église-cathédrale de Vienne (XIII^e siècle)*, Paris, 1923.

26 - R. D. WEINBERGER, «Résurrection...», *art. cit.*, p. 13.

27 - Hors le temps pascal, la chapelle n'était plus utilisée sauf le jour de la fête de Marie Madeleine, le 22 juillet, fête des pêcheurs, très probablement en raison de l'autel qui lui était dédié (cf. U. CHEVALIER, *Ordinaire...*, *op. cit.*, p. 111).

solennelle et à vêpres, puis une fois chaque jour de la semaine qui suivait, sauf le samedi, à vêpres, puis à nouveau le premier dimanche après Pâques à la messe solennelle, pendant les Rogations et enfin le jeudi de l'Ascension à la messe solennelle. Mais, contrairement à ce que pensait R. D. Weinberger, la chapelle n'était pas utilisée le jour des Rameaux²⁸. Comme dans la liturgie pascalle qui animait les antéglises à l'époque carolingienne, les cérémonies de Pâques et de l'Ascension, fêtes qui marquaient le sommet de l'année liturgique, étaient les plus importantes puisqu'elles faisaient l'objet de deux processions qui s'achevaient à la chapelle. Or, celle-ci était précisément encadrée par les représentations de ces épisodes qui se faisaient face juste au-dessus d'elle soulignant ainsi le lien dogmatique qui unissait ces deux moments de l'histoire sainte.

Mais, à côté de la focalisation liturgique sur l'édicule durant le temps pascal et de l'importance des cérémonies de Pâques et de l'Ascension, d'autres éléments viennent corroborer l'hypothèse d'une liturgie d'origine carolingienne. En effet, le dimanche de Pâques et le jeudi de l'Ascension, lors d'une procession avant l'introït de la messe solennelle, les chanoines venaient chanter devant l'édicule respectivement les tropes "*quem quaeritis*", dialogue symbolisant celui tenu par les Saintes Femmes et l'Ange lors de leur découverte du tombeau vide le matin de Pâques, et "*quem creditis*", dialogue entre les anges et les disciples²⁹. Embellissements littéraires greffés sur la liturgie, les tropes sont nés dans la première moitié du IX^e siècle en France. Ils servaient d'introduction ou de conclusion à la liturgie et formaient un dialogue, porteur en cela d'une promesse dramatique que seul tint le trope pascal en donnant naissance au drame liturgique. Le plus ancien document connu, provenant de Saint-Gall, fait remonter son invention au début du X^e siècle³⁰. Le trope pascal, qui était chanté soit à matines soit avant la messe solennelle, devint à matines seulement la *Visitatio Sepulchri*. Cette dernière apparaît pour la première fois dans la seconde moitié du X^e siècle dans la *Regularis Concordia* de saint Ethelwold à Winchester (960-975).

La présence d'un trope pascal dans la liturgie viennoise atteste non seulement l'ancienneté de cette liturgie, mais aussi la permanence d'une célébration triomphale de Pâques³¹. En effet, la forme du trope viennois correspond au stade d'amplification initial des tropes : il possède, par rapport au trope primitif constitué de trois phrases, une phrase conclusive que l'on voit apparaître dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges

28 - *Ibid.*, p. 36.

29 - Cf. *ibid.*, p. 48 pour le trope pascal et p. 65 pour le trope de l'Ascension. Le trope pascal se présente ainsi (l'ordinaire ne consignait, selon l'usage, que l'incipit des pièces de chants, nous avons complété les phrases par les mots entre crochets) : « Cantores, verso dorso ad sepulchrum, incipiant : Quem quaeritis < in sepulchro, o Christicolae ? > Duo canonici respondeant : Ihesum Nazarenum < crucifixum, o Caelicolae. > Iterum cantores : Non est hic, surrexit < sicut praedixerat. > Et canonici : Alleluia, resurrexit Dominus ; < hodie resurrexit leo fortis, Christus filius dei. > »

30 - K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, p. 178-191.

31 - B. BERGER, *Naissance et évolution du drame liturgique de Pâques du X^e au XIII^e siècle. Essai sur le passage de la liturgie au théâtre*, thèse de troisième cycle sous la dir. de C. Heitz, Université de Paris X-Nanterre, 1973, (exemplaire dactylographié) p. 219-221 et 331-332.

(923-934), peu après le trope de Saint-Gall. En se basant sur ces deux derniers témoignages, les plus anciens connus, le trope viennois pourrait remonter au moins au X^e siècle. Or, C. Heitz a montré que le culte du Sauveur carolingien fut à l'origine des tropes et que ceux-ci naquirent dès le IX^e siècle. Le culte du Sauveur amorça en effet une profonde transformation liturgique qui fit apparaître, dans la seconde moitié du IX^e siècle, les premières séquences dramatiques et de nouveaux rites - la *Depositio*, l'*Elevatio* et la *Visitatio* -, puis s'atrophier les antéglises devenues inaptes aux nouvelles pratiques liturgiques et finalement disparaître le culte du Sauveur. La naissance des tropes s'inscrit, au IX^e siècle, dans un double mouvement de rénovation liturgique et de mutation de la spiritualité qui vit le passage étapes par étapes, au tournant du VIII^e et du IX^e siècles, de la liturgie gallicane d'origine jérusalémite, triomphale et communautaire, à la liturgie romano-gallicane, plus triste et déléguée à quelques clercs. Une lente humanisation du Christ eut pour conséquences la disparition de la liturgie triomphale et communautaire, qui s'exprimait notamment par la procession, et l'effacement de son caractère symbolique au profit d'une dramatisation croissante qui donna naissance au drame liturgique, puis au théâtre. C'est pourquoi, l'invention du trope pascal et du drame liturgique serait antérieure aux premiers documents connus. La *Visitatio Sepulchri* remonterait aux années 870-880³², ce que confirme l'iconographie de la Visite des Saintes Femmes au tombeau de l'époque. L'invention du trope pascal de la messe solennelle précédant celle de la *Visitatio Sepulchri*, on peut donc raisonnablement penser qu'à la cathédrale de Vienne, l'édicule de l'Anastasis détermina l'utilisation d'un trope pascal dès sa construction ou peu après³³. U. Chevalier rapporte d'ailleurs qu'Adon était regardé par l'historien C. Charvet au XVIII^e siècle comme le père de la liturgie viennoise³⁴.

Par ailleurs, dans l'ordinaire viennois du XIII^e siècle, il n'y a pas à matines de «*quem quaeritis*»³⁵. C'est pourquoi, l'absence d'un drame liturgique, de surcroît à l'époque de son apogée, et l'absence des rites de la *Depositio* et de l'*Elevatio*, tous trois symptomatiques d'une liturgie triste et dramatisante, vont dans le sens de la volonté de préserver une tradition cultuelle pleinement liturgique, c'est-à-dire symbolique, mais aussi triomphale. Les imitations du Sépulcre du Christ n'ont du reste jamais servi de décor à ce type de mani-

32 - C. HEITZ, *op. cit.*, p. 169-237.

33 - Dans le sens d'une antériorité du drame liturgique, C. Heitz avait formulé l'hypothèse que l'édicule avait peut-être été le cadre d'une *Visitatio Sepulchri* (cf. *ibid.*, p. 220-221).

34 - U. CHEVALIER, *Etude historique sur la constitution de l'Eglise métropolitaine et primatiale de Vienne (des origines à 1500)*, Vienne, 1922, p. 149.

35 - A matines, un clerc jouant le rôle de Marie Madeleine n'apparaît que dans un second ordinaire datant de 1524 (cf. P. CAVARD, *La cathédrale...*, *op. cit.*, p. 27 et 145). Mais il n'y avait toujours pas de «*quem quaeritis*». La cérémonie, très courte, est décrite dans U. CHEVALIER, *Etude...*, *op. cit.*, p. 200-201. Cette description est tirée de la copie de l'ordinaire faite par C. Charvet dans un manuscrit daté de 1765 : «*Constitution ancienne et moderne, discipline, rites, coutumes de l'Eglise de Vienne, avec des remarques par messire C. Charvet*», p. 19-96 (cf. *ibid.*, p. II). Les tropes de Pâques et de l'Ascension dans l'ordinaire du XVI^e siècle sont par ailleurs identiques à ceux du XIII^e siècle et les rubriques varient très peu (cf. les textes reproduits dans K. YOUNG, *op. cit.*, p. 229-230 pour le «*quem quaeritis*» et p. 197 pour le «*quem creditis*»).

festations, ce qui aurait été contraire à leur fonction mémoriale et sacrée³⁶. Cependant, il est à noter que le détachement de deux chantres - symbolisant les Maries - du chœur et le dialogue qu'ils échangent, remplaçant un chant antiphonné pratiqué avec les premiers tropes pascals, trahissent un embryon de mise en scène que B. Berger qualifie, dans le processus de passage de la liturgie au théâtre, de trope intermédiaire. Celui-ci n'apparaît qu'au XI^e siècle³⁷, d'où la séduisante conjecture que le trope intermédiaire soit peut-être lié à l'apparition de la dédicace à la Résurrection.

Si donc la liturgie pascalle viennoise est restée figée dans la forme et a conservé son aspect processionnel, en cela garants d'un stade initial, elle a subi des modifications dans la façon dont elle était chantée. Mais ces indications ne concernent que ce que B. Berger appelle une dramatisation symbolique et non imitative, cette dernière faisant rentrer en jeu les notions d'imitation et de mise en scène (déguisement, impersonnation, etc.). Elles n'altèrent donc pas le caractère toujours fortement symbolique des tropes destiné à exalter un culte triomphal de la Résurrection. En conséquence, si le culte du Sauveur a impulsé à Vienne la construction de l'édicule et l'utilisation du «*quem quaeritis*», la dévotion dont l'édicule était l'objet a été un frein à son évolution vers une liturgie dramatisée triste et pour cette raison en contradiction avec le culte de la Résurrection. Le culte du Sauveur initial s'est donc transformé en un culte de la Résurrection, comme en témoignent par la suite la dédicace à la Résurrection et le programme iconographique lui-même. Il en a conservé l'aspect triomphal tandis que l'adjonction d'un trope permettait de réactualiser le mystère pascal. C'est d'ailleurs clairement dans un but pédagogique, afin de rendre plus accessible et compréhensible par tous, mais peut-être surtout par les clercs illettrés, une liturgie en latin que seul un petit nombre d'érudits pouvaient comprendre, que furent créés les tropes³⁸.

Finalement, en fait de reflet des rites liturgiques pascals tenus à la chapelle, seuls deux chapiteaux ont un rapport direct avec la liturgie : il s'agit de la *Visite des Saintes Femmes au tombeau* et de l'*Ascension*. L'*Entrée à Jérusalem* et la *Cène et le Lavement des pieds* font référence aux trois autres grandes célébrations pascals qui se caractérisaient l'une par une procession dans la ville qui s'arrêtait aux portes de l'église et les deux autres par une cérémonie dans le cloître au réfectoire³⁹. Plutôt que de «reflet», concept qui assigne un rôle uniquement illustratif aux chapiteaux et qui limite leur action à une époque déterminée, il conviendrait de parler d'amplification⁴⁰. Car si, en matière d'images, la position officielle de l'Eglise latine, fixée par Grégoire

36 - G. BRESC-BAUTIER, *art. cit.*, p. 327-328.

37 - B. BERGER, *art. cit.*, p. 177-178 et 222-225.

38 - *Ibid.*, p. 52.

39 - U. CHEVALIER, *Ordinaire...*, *op. cit.*, p. 36 et 41.

40 - Il semble qu'il n'y ait d'ailleurs pas eu de réelle influence du théâtre liturgique sur l'iconographie (cf. Y. ESQUIEU, «Théâtre liturgique et iconographie : l'exemple des Saintes Femmes au tombeau», dans *Cahiers de Fanjeaux*, 28, 1993, p. 215-231).

le Grand en 600, fut la fonction didactique à destination des illettrés, la réalité fut plus nuancée. Les images eurent en effet aussi un rôle de médiation entre le visible et l'invisible qui les hissant au-delà de la simple fonction didactique leur conférait un rôle anagogique⁴¹ : «C'est à une sorte de révélation *facie ad faciem*, immédiate en même temps qu'explicative, qu'on a tenté de parvenir par le moyen de l'imagerie religieuse jugée souvent plus apte que le texte à révéler *in ictu oculi* ce qu'un long commentaire finissait par embrouiller»⁴². J. Baschet a montré pour les fresques de Bominaco que liturgie et images fonctionnaient ensemble⁴³. A Vienne, les chapiteaux, comme les fresques, assumaient le même rôle que la liturgie et «contribu(a)ient à ce *transfert* de réalité, à ce glissement de la sphère terrestre vers la sphère céleste, de l'*ecclesia materialis* à l'*ecclesia spiritualis*»⁴⁴. Parler de «reflet» serait perdre de vue le *hic et nunc* de la liturgie, la contemporanéité, la transhistoricité et la circularité du temps liturgique : pendant toute l'année, toutes les semaines, la liturgie et les sacrements re-présentent, font revivre le mystère pascal que le fidèle éprouve dans le temps présent dans une abolition du passé et de l'avenir, c'est-à-dire dans l'éternité. Les chapiteaux, tout comme l'édicule de l'Anastasis, ne sont donc pas efficaces à une époque déterminée de l'année, mais en permanence, dans la mesure où le mystère pascal est toujours présent⁴⁵.

Une cohérence thématique : Glorification triomphale du Christ ressuscité

Une lecture par association thématique

Avant d'entamer l'analyse iconographique des chapiteaux et de découvrir le sens que leur prêtait l'exégèse médiévale, il est nécessaire de faire une mise au point sur la manière dont ils doivent être lus. Y voir «un livre de pierre», selon les mots jadis célèbres d'E. Mâle, induit en erreur, car dès lors on cherche le déroulement linéaire de l'histoire. Or, dans le cas de Vienne, le point de vue narratif n'offre que la plus extrême incohérence, hormis pour le cycle pascal. La lecture du programme doit davantage se faire sur le mode de l'association thématique que sur le mode narratif, c'est-à-dire chronologique et linéaire. Ce mode de lecture correspond mieux en effet à la mentalité médiévale, éminemment symbolique et analogique, et en particulier à celle de l'époque romane. Durant cette période, avant la mise en ordre

41 - J.-C. SCHMITT, «L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle», dans E. BOESPFLUG et N. LOSSKY éd., *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987, p. 271-301.

42 - Y. CHRISTE, «L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IX^e au XII^e siècle en Occident», *ibid.*, p. 310.

43 - J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, 1991.

44 - *Ibid.*, p. 191.

45 - Sur les différences entre liturgie et théâtre, cf. B. BERGER, *op. cit.*, p. 269-312.

et la clarification qui touchèrent à la période gothique tous les domaines de l'existence, en particulier sur le plan intellectuel avec la scolastique, la pensée est dominée par l'illogisme. Dans ce monde de moines, elle est basée sur la méditation dont les ressorts sont la réminiscence et l'association d'idées⁴⁶.

K. Horste, en voulant répondre à la question de savoir si la disposition originelle du cycle de la Passion du cloître du monastère de la Daurade à Toulouse était chronologique et en partant du constat que dans le contexte d'un cloître, lieu de méditation et de déambulation par excellence, on pouvait appliquer les processus de la pratique méditative des moines à la lecture des chapiteaux, en a conclu que celle-ci se fondait sur les phénomènes du souvenir, de la rétrospection, de la concordance et du réassemblage mentaux. C'est pourquoi organiser ces chapiteaux dans un ordre chronologique, perçu comme didactique et passif, allait à l'encontre de la vocation même des moines et n'avait en conséquence pas de raison d'être dans un cloître⁴⁷.

Or, ce que K. Horste a observé pour la Daurade semble aussi convenir à la cathédrale viennoise et peut-être, si l'on osait généraliser, à un grand nombre d'ensembles de chapiteaux romans dans la mesure où la dispersion suppose partout une relation physique aux chapiteaux et requiert une participation du spectateur. La lecture associative est en effet commune à tout programme roman, sculpté ou peint, et pas exclusive aux programmes claustraux⁴⁸. M. Jullian a effectivement défini la pensée figurative romane comme une pensée allusive et surtout associative, par là même ouverte et éclatée s'opposant en cela à une pensée figurative gothique qui impose dans les programmes sculptés un sens de lecture unique⁴⁹. On assiste à l'époque gothique à une rationalisation des programmes, c'est-à-dire à une harmonisation, une hiérarchisation, un compartimentage de l'iconographie. E. Vergnolle oppose à ce propos à la clarté didactique de l'art gothique, à son aspect finalement très démonstratif, les méthodes d'exposé romanes «fondées sur le rapprochement entre des sujets dont la complémentarité n'apparaît souvent

46 - D. J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, 1957, p. 73-76.

47 - K. HORSTE, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, p. 183-190.

48 - Pour une approche sémiotique de la lecture des chapiteaux romans, cf. V. HUYS-CLAVEL, *La Madeleine de Vézelay. Cohérence du décor sculpté de la nef*, Chambéry, 1996. Et pour la peinture, outre J. Bascher, M. KUPFER, *Romanesque Wall Paintings in Central France : The Politics of Narrative*, New Haven & Londres, 1993 et M. VIVIER, *Les fresques romanes de la chapelle haute de Saint-Chef en Dauphiné : une Jérusalem céleste entre ciel et terre*, mémoire de maîtrise, Université de Grenoble II, 1994 (exemplaire dactylographié).

49 - M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les occupations des mois*, thèse de doctorat sous la dir. de C. Heitz, Université de Paris X-Nanterre, 1994, p. 106-108 (exemplaire dactylographié). Sur le système de lecture des chapiteaux d'Etampes et de Chartres à la charnière entre le roman et le gothique comparé à la lecture des chapiteaux de la Daurade, cf. K. NOIAAN, «Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Etampes», dans *The Art Bulletin*, LXXI, 2, 1989, p. 166-184. Pour les définitions des systèmes de pensée roman et gothique, cf. E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967 et A. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, 1973.

qu'au terme d'une double lecture, littérale et allégorique. (...) (N)i la continuité événementielle ni l'exhaustivité des faits ne s'imposent comme une nécessité dans un univers conceptuel où l'on procède par citations, par allusions, par jeux de miroir, et dont l'humain n'est pas la mesure⁵⁰. D'un côté, le système roman est ouvert parce qu'il est perfectible et de l'autre le système gothique est fermé parce qu'il est parfait, arrivé à un état de hiérarchisation et de compartimentage achevé. A Vienne, on ne peut découvrir le sens de la globalité des chapiteaux qu'en les confrontant les uns aux autres, car ils s'éclairent les uns par les autres. Ils perdent de leur retentissement dès lors qu'on les lit seuls, retirés de leur contexte tout à la fois liturgique et architectural mais aussi environnemental. C'est seulement au prix de ce télescopage permanent qu'apparaît leur pleine et entière signification.

L'axe de lecture : le chapiteau de la Descente du Christ aux enfers

Face à l'éventail de sujets illustrés dans la nef de Saint-Maurice, et à l'absence d'une suite continue d'épisodes, à l'exception du cycle pascal, une lecture superficielle pourrait amener à conclure que le choix des scènes n'a pas été réfléchi dans un but programmatique et qu'aucune idée commune ne les relie. Or, les différents sujets s'emboîtent les uns dans les autres comme les pièces d'un puzzle. Pour commencer, on reste en effet dans les limites de l'Ancien et du Nouveau Testament, dont le nombre des représentations respectives est d'ailleurs sensiblement identique - sept pour dix -, ce qui circonscrit déjà avec précision le champ de recherche. Ensuite, ces épisodes semblent scander l'histoire humaine et la récapituler en quelques scènes clés depuis les origines jusqu'à l'attente de la fin des temps. Qui plus est, le cycle pascal et le choix des scènes mettent indubitablement sur la voie d'un intérêt particulier à la cathédrale pour la fête de Pâques et la Résurrection, corroboré par l'histoire du lieu. R. D. Weinberger avait bien perçu que dans le cycle pascal dominait un Christ triomphant et qu'aucune place n'avait été faite à un Christ souffrant ou en proie au doute. La Résurrection lui avait déjà paru être le thème dominant du cycle⁵¹. Les scènes de souffrance et de doute ont donc été éliminées à dessein, afin de faire passer un message particulier. Mais il s'agit d'affiner les contours de ce message par l'examen iconographique des scènes qui composent le cycle pascal. Les représentations choisies sont très répandues, à l'exception de la *Descente du Christ aux enfers* (n°58) (fig. 3-4) qui pourrait n'apparaître que comme un événement anecdotique au sein du cycle après la *Visite des Saintes Femmes au tombeau* (n°26), évocation directe de la Résurrection du Christ, la vacuité du tombeau en apportant la preuve suprême. En fait, le chapiteau de la *Descente du Christ aux enfers* nous livre véritablement la clé du programme et en détermine entièrement l'axe de lecture.

Cet épisode ne trouve pas sa source textuelle dans les Évangiles canoniques mais, dogme de la foi chrétienne depuis la fin du II^e siècle, il est

50 - E. VERGNOLLE, *L'art roman en France*, Paris, 1994, p. 17.

51 - R. D. WEINBERGER, «Résurrection...», *art. cit.*, p. 6.



Fig. 3 : La Descente du Christ aux enfers (n° 58) :
la Délivrance des Justes



Fig. 4 : La Descente du Christ aux enfers (n° 58) :
la Délivrance des Justes

raconté dans l'Évangile apocryphe de Nicodème composé au V^e siècle : lors de sa descente aux enfers, entre sa mort et sa résurrection, Jésus, après y avoir terrassé Satan, délivre les âmes des Justes de l'Ancienne Loi, prisonnières de la mort éternelle pour avoir vécu avant l'Incarnation et le baptême, et parmi elles celles des premiers parents Adam et Eve. Sur le chapiteau de Vienne, ceux-ci apparaissent comme à l'accoutumée en tête du cortège : Jésus tient par la main Adam et l'on reconnaît dans le personnage à la gauche de ce dernier, grâce à son voile, une femme qui à cette place ne peut être qu'Eve. Armé de la croix de la Rédemption, Jésus entraîne les Justes loin des trois énormes gueules de monstres figurés sur le



Fig. 5 : l'Expulsion du Paradis (n° 10)

qui retient le seul épisode de la *Délivrance des Justes*, sa similitude avec l'*Expulsion du Paradis* (n°10) (fig. 5) et sa place dans la cathédrale - dont il sera fait état plus avant - abondent dans le sens d'une signification dogmatique et non anecdotique. Le lien dogmatique entre Résurrection et Descente aux enfers, connu par la théologie occidentale, fut au XII^e siècle particulièrement mis en avant par Rupert de Deutz et surtout Honorius Augustodunensis, lequel sépare la Délivrance des Justes, image de leur migration au Paradis, de la victoire sur Satan qui assume l'aspect historique de la Descente aux

retour droit symbolisant l'ancre infernal, vers la porte richement ornée de la Jérusalem céleste sur le retour gauche. En Occident, cet épisode avait deux significations selon que l'on suivait l'enseignement des Pères grecs ou latins. Pour les uns, il équivalait à la Résurrection : nulle image ne répondait alors mieux à l'angoisse du Salut. Pour les autres, sous l'influence du récit de Nicodème - et ce fut la position officielle de l'Eglise latine -, il n'était qu'une étape historique dans la narration des événements de Pâques. L'iconographie du chapiteau viennois

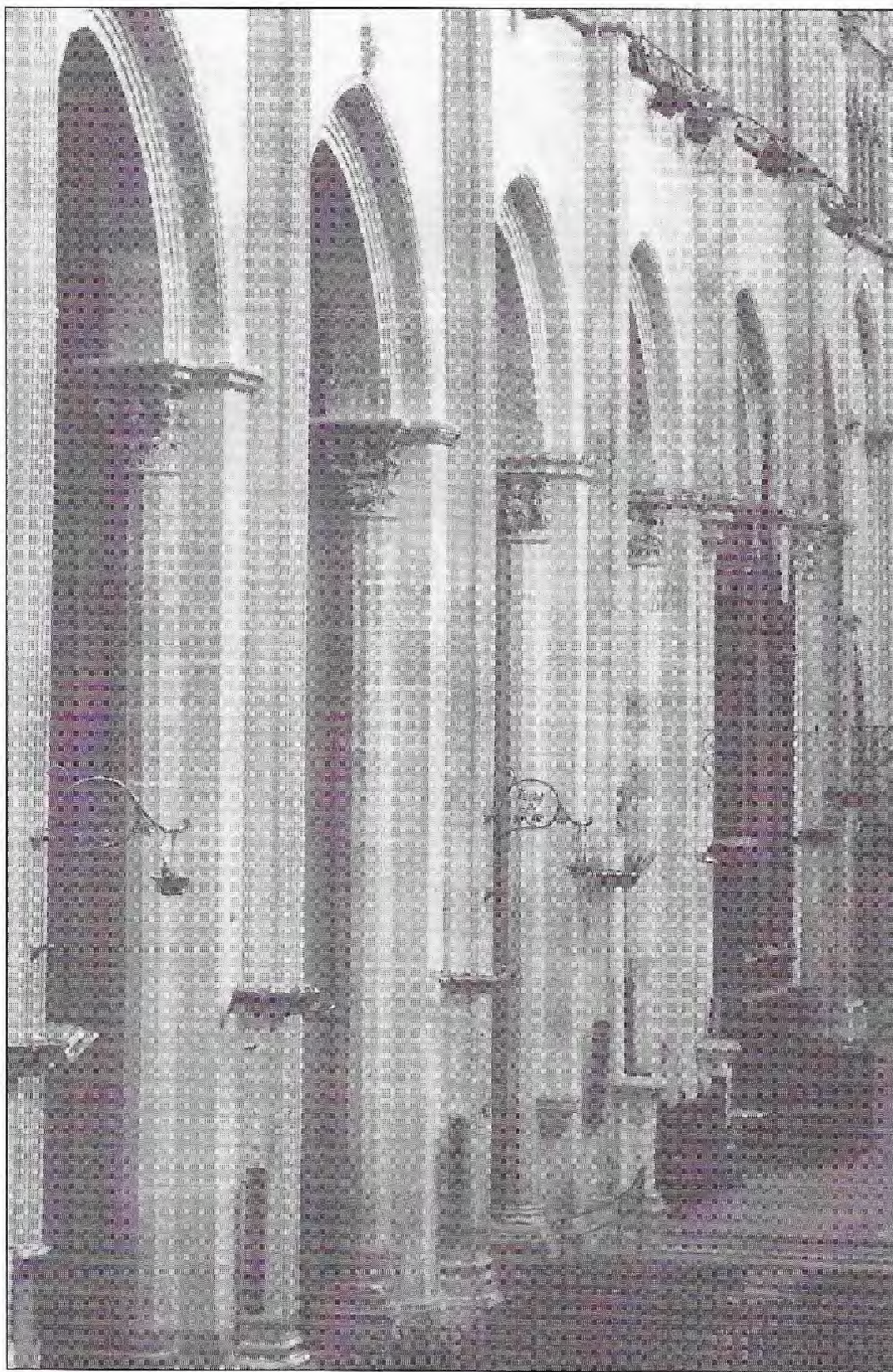


Fig. 6 : Vue générale de la nef principale, côté nord.
A la deuxième arcade, on reconnait le chapiteau 18 :
David musicien

enfers. La Délivrance seule devenait la conséquence de la Résurrection et se plaçait dans une perspective cosmique et eschatologique. Ainsi elle recouvrait le sens primitif de la théologie grecque⁵².

A la cathédrale de Vienne, le schéma de composition et l'instant dramatique choisi pour l'*Expulsion du Paradis* font écho à la *Délivrance*. Après la représentation de la *Faute* sur la face latérale gauche, est évoquée sur les deux autres faces l'*Expulsion* : cette focalisation sur le thème de l'Expulsion, autrement dit la privation du Paradis et de l'immortalité et le passage sous la domination de Satan, de la mort et du mal, appelle son pendant direct, la scène qui symbolise le rachat et le retour, la Délivrance des Justes. La résurrection de Jésus, c'est-à-dire sa victoire sur la mort et le mal, lui a permis d'arracher l'humanité à la mort éternelle à laquelle la Faute l'avait condamnée. Dieu édictant son châtiment entraîne hors du Paradis Adam, qu'il tient par la main, suivi d'Eve cachant sa nudité derrière l'arbre. Or, sur le chapiteau de la *Délivrance des Justes*, c'est Jésus qui tient par la main Adam et le ramène dans ce Paradis d'où il avait été chassé. Ce geste commun aux deux scènes souligne par conséquent le lien dogmatique entre les deux chapiteaux et la teneur du message de la *Délivrance des Justes* : le Christ est le nouvel Adam, sa résurrection est une seconde création et avec elle l'humanité est réformée. Si la *Visite des Saintes Femmes au tombeau* symbolise la Résurrection, la *Délivrance des Justes* symbolise sa conséquence : l'accomplissement de l'œuvre rédemptrice par le Sauveur. Ces deux thèmes font donc de la Résurrection l'essence même du mystère de la Rédemption et le pivot de la foi chrétienne tels que l'ont transmis les épîtres pauliniennes⁵³.

Les chapiteaux liés à l'aspect triomphal et eschatologique de la Résurrection

A partir de là, tous les autres épisodes figurés vont commenter et éclairer les différents aspects du dogme de la Résurrection, c'est-à-dire tour à tour son aspect triomphal et sa dimension eschatologique, puis le pouvoir des sacrements et enfin la lutte contre le mal. C'est en faisant intervenir la concordance typologique entre Ancien et Nouveau Testament chère aux exégètes du Moyen Âge que se révèlent finalement les liens thématiques entre les chapiteaux. Une première série de chapiteaux fait directement référence à la Résurrection et au premier chef la *Résurrection de Lazare* (n°38), qui préfigurait la résurrection de Jésus⁵⁴, tandis que trois épisodes vétérotestamentaires - *Samson et le lion* (n°21), la *Victoire de David sur Goliath* (n°17) et *Daniel dans la fosse aux lions* (n°15) - préfigurent la victoire du Christ sur Satan, épisode délibérément éludé sur le chapiteau de la Délivrance des Justes

52 - P. SKUBISZEWSKI, «La descente du Christ aux Limbes dans les cycles christologiques préromans et romans», dans A. C. QUINTAVALLE éd., *Romanico Padano. Romanico Europeo. Convegno Internazionale di Studi* (Modena-Parma, 1977), Parme, 1982, p. 314-321. Dans l'art byzantin, les Justes sont d'ailleurs vêtus, comme ici, alors qu'ils sont nus dans l'art occidental (cf. L. RÉAU, *op. cit.*, II, 2, Paris, 1957, p. 534). La naissance des Limbes ne survient qu'à la fin du XII^e siècle (cf. J. LE GOFF, *La naissance du purgatoire*, Paris, 1981).

53 - A. MICHEL, *art. cit.*, cols. 2514-2516.

54 - L. RÉAU, *op. cit.*, II, 2, p. 386.



Fig. 7 :
David musicien (n° 18)



Fig. 8 :
L'Entrée à Jérusalem
(n° 24)

et pour lequel ces trois autres chapiteaux font office de substitut⁵⁵.

Un second groupe de chapiteaux insiste sur l'aspect triomphal de la Résurrection. La victoire sur la mort et le mal est le fait d'un Christ triomphant et transcendant, roi de l'univers qu'on retrouve préfiguré en la personne de ses ancêtres directs, les rois d'Israël David⁵⁶ - *David musicien* (n°18) (fig. 7) - et Salomon⁵⁷ - *Jugement de Salomon* (n°4) -, ou bien lui-même représenté : enfant roi sur l'*Adoration des Mages* (n°39), dont les *Mages devant Hérode* (n°32), image d'une royauté insoumise et inspirée par le mal, offre le négatif comme pour mieux insister sur l'incontestable souveraineté du Christ ; puis adulte dans l'accomplissement prophétique de l'Entrée à Jérusalem (n°24) (fig. 8) et enfin roi du ciel entouré de sa cour angélique dans la *majestas domini* que forment les six personnages se faisant face, sculptés au sommet des grandes arcades des trois travées occidentales. Du côté nord, à l'extrémité est, le Christ, assis sur un trône, tient un parchemin déroulé sur lequel on peut lire : «IN SEXTO. X. LAPIS. AB. OSTIO.» (fig. 9). Comme l'a montré P. Cavard, il s'agit d'une référence à Marc (XVI,



Fig. 9 : *Majestas domini* :
le Christ (cinquième travée romane en partant du chœur,
côté nord)

55 - Pour Samson, cf. *ibid.*, II, 1, p. 236, pour David, p. 254 et pour Daniel, p. 402. Dans le *Livre de Daniel* figure d'ailleurs la première mention dans l'Ancien Testament de la foi en la résurrection individuelle (Dn, XII, 2) (cf. A. MICHEL, *art. cit.*, col. 2506).

56 - L. RÉAU, *op. cit.*, II, 1, p. 282.

57 - *Ibid.*, p. 287.

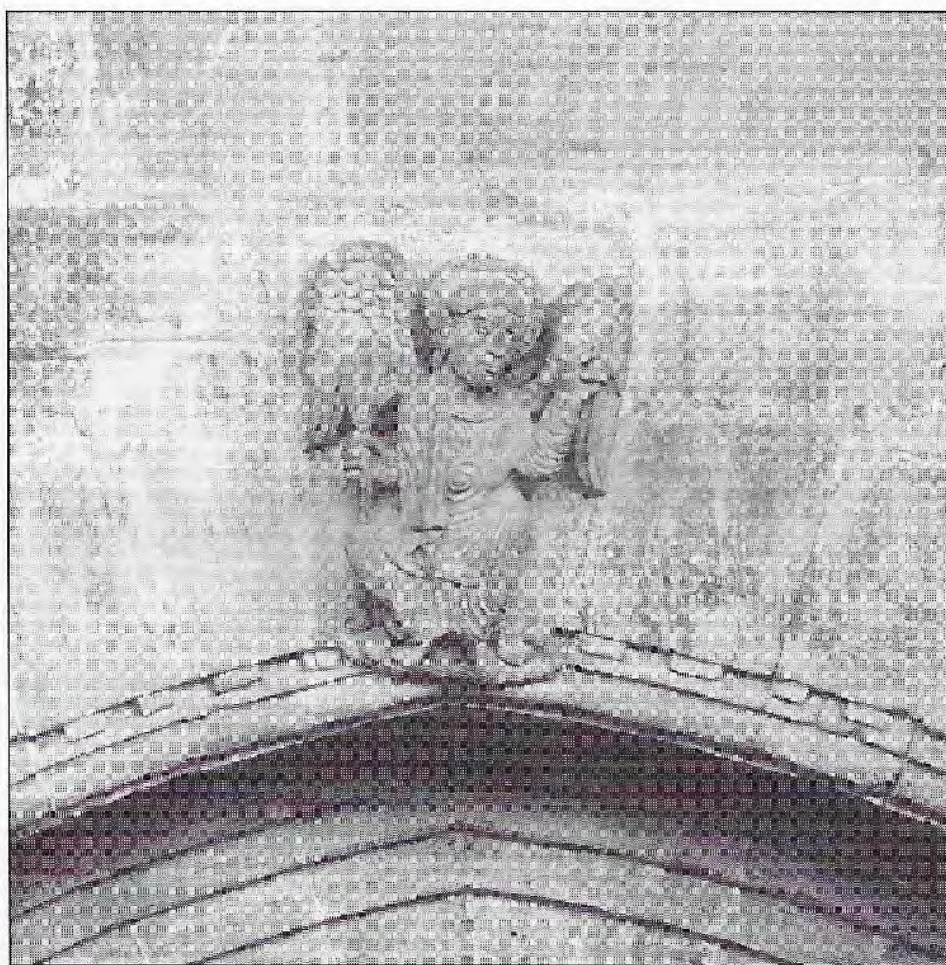


Fig. 10 : Majestas domini :
un ange (sixième travée romane en partant du chœur, côté nord)

2-4) au sujet de la pierre roulée du sépulcre lors de la visite des Saintes Femmes le matin de Pâques⁵⁸. Cette inscription rappelant le passage où est affirmée, parce que le tombeau est vide, la résurrection du Christ, fait de cette image du Christ roi du ciel la conséquence directe de sa résurrection. Quatre anges assis sur des nuées le désignent ou se tournent vers lui et l'acclament en agitant des palmes (fig. 10). Mais deux détails iconographiques distinguent le cinquième ange qui fait face au Christ. Son trône tout d'abord, distinct des trônes de nuées des quatre autres anges et semblable à celui du Christ, indique une dignité supérieure dans la hiérarchie angélique. R. D. Weinberger a discerné dans sa main gauche, alors qu'il désigne Jésus de l'index droit, un calice. Dans ce cas, ce dernier objet pourrait désigner l'archange saint Michel qui, selon un texte copte, le *Livre de l'Intronisation de saint Michel*, attribué à Jean l'Évangéliste, était apparu lors de la Cène avec un calice rempli du vin de la vigne de la Vérité⁵⁹. Il soulignerait ainsi le lien dogmatique entre l'eucharistie et la Résurrection.

58 - P. CAVARD, *La cathédrale...*, *op. cit.*, p. 55.

59 - R. D. WEINBERGER, «Résurrection...», *art. cit.*, n. 9 p. 6.

Comme le faisait déjà la *Délivrance des Justes*, l'image du Christ trônant dans la Jérusalem céleste situe ainsi à nouveau la résurrection du Christ dans une perspective eschatologique et l'étend aux dimensions cosmiques. C'est aussi le cas pour l'*Ascension* (n°28), dernière des apparitions de Jésus après sa résurrection et instauration royale auprès du Père, parce qu'y est faite la promesse du retour à la fin des temps⁶⁰. La résurrection de Jésus est en effet anticipation de la résurrection finale, d'où l'étroite imbrication des thèmes de Pâques et de l'Apocalypse. Fin des temps et Jugement dernier sont suggérés par deux chapiteaux allégoriques, citations bibliques des signes annonciateurs de la venue du messie : l'*Agneau entouré du Boeuf de saint Luc et du Lion de saint Marc* (n°6) (Ap., V, 6) (fig. 11) et les *Faux Prophètes* (n°16) (Matt. XIV, 11 et XXIV, 24) (fig. 12) tandis que le *Jugement de Salomon* (n°4) préfigure le Jugement dernier et le Christ juge⁶¹. Enfin la descente de la Jérusalem nouvelle qui clôt le Jugement dans l'*Apocalypse* (XXI, 1-2), s'il n'y en a pas de représentation directe, est évoquée par le retour fréquent d'un détail iconographique : elle apparaît en effet sous la forme d'un dais



Fig. 11 : L'Agneau entouré du Boeuf de saint Luc et du Lion de saint Marc (n° 6)

60 - L. RÉAU, *op. cit.*, II, 2, p. 582.

61 - *Ibid.*, II, 1, p. 289.



Fig 12 : Les Faux prophètes (n° 16)

architecturé couronnant la corbeille des chapiteaux du *Jugement de Salomon*, de l'*Adoration des Mages*, de la *Guérison du paralytique à la piscine de Bethesda*, de l'*Entrée à Jérusalem*, de la *Cène* et de la *Visite des Saintes Femmes au tombeau*. L'allusion à la ville de Jérusalem où se déroulent certaines de ces scènes est évidente. Mais plus que la Jérusalem terrestre - cette interprétation ne convient pas à l'*Adoration des Mages* qui se situe à Bethléem - c'est son double, la Jérusalem céleste, cité royale par excellence et ville glorieuse entre toutes, qui est évoquée⁶².

Le temps cosmique, temps du divin, est rappelé avec le zodiaque en raison de son sens de lecture inverse⁶³. En effet, les zodiaques romans ne revêtaient pas la même signification selon qu'ils se lisaient de gauche à droite ou de droite à gauche. Deux conceptions médiévales du temps s'y opposaient. Dans le premier cas, et souvent associés aux travaux des mois, ils évoquaient le temps terrestre, l'écoulement du temps selon la progression apparente du soleil et la norme de lecture occidentale, tandis que dans l'autre cas, le sens inverse induisait une allusion au temps cosmique, à l'éternité divine⁶⁴. Le chrisme, symbole christique, et les signes A et Ω, allusion à la phrase qui clôt l'*Apocalypse* (XXI, 6 et XXII, 13) et l'histoire chrétienne, insérés entre la Balance et le Scorpion, vont dans le sens du rappel de l'éternité du Christ. A l'évocation du temps cosmique semble aussi participer l'allégorie de l'art libéral du *quadrivium* l'*Astronomie* (n°14)⁶⁵ (fig. 13), parce qu'il se présente comme l'instrument d'étude du ciel et des étoiles - le Zodiaque -, reflets de l'harmonie céleste et manifestations du temps cosmique⁶⁶.

62 - On retrouve ce motif sur d'autres chapiteaux notamment à Chartres, Etampes, Nazareth et à Toulouse au cloître de la Daurade pour lesquels K. Horste propose cette signification (cf. K. HORSTE, *op. cit.*, p. 167-168).

63 - La question de savoir si le zodiaque commençait originellement par le Bélier comme le laisse supposer un joint entre le Bélier et les Poissons, signe que les Poissons et le Verseau auraient été rajoutés à droite pour satisfaire au calendrier (à partir du XVI^e siècle l'année commence par janvier et donc par le Verseau alors qu'au XII^e elle commençait par le Bélier au mois de mars), ou bien, selon F. Saler, par le Verseau comme nombre de zodiaques romans, n'est pas résolue. Pour expliquer la cassure, F. Saler invoque le manque de rigueur du sculpteur, celui-là même qui lui a fait oublier selon lui la Vierge - en réalité la Vierge et la Balance ne font qu'une - et intervertir les inscriptions désignant le Cancer et le Scorpion - simple erreur du lapicide. Pour notre part, la date du réemploi étant inconnue, nous cautionnerions volontiers la première hypothèse formulée par L. Bégule et R. D. Weinberger, non seulement en raison de l'importance à Saint-Maurice de la Résurrection et du culte pascal, car le Bélier est le signe où se situe la Pâque, mais aussi parce que le chrisme et les signes A et Ω, fondamentaux pour la signification du zodiaque, se trouveraient ainsi au centre de la composition (cf. L. BÉGULE, *op. cit.*, p. 131-132, F. SALER, *art. cit.*, p. 552 et R. D. WEINBERGER, *The Romanesque Nave...*, *op. cit.*, p. 429-431).

64 - S. COHEN, «The Romanesque Zodiac: Its Symbolic Function on the Church Façade», dans *Arte Medievale*, IV, 1, 1990, p. 43-54.

65 - N. SUTTFORD, «Postscriptum : un groupe de sculptures rhodaniennes à Autun», dans *Le tombeau de Saint-Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, Autun, 1985, p. 122-130 et id., «Autun and Vienne», dans *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, I, Woodbridge, 1987, p. 193-200. L'identification des deux personnages latéraux pose en revanche problème : si, leurs sculptures fleuronées, distincts l'un de l'autre et de celui du personnage central, seul à être couronné, laissent supposer que ce sont également des allégories, s'agit-il de redites ou de personnifications d'autres arts libéraux, peut-être du *quadrivium* ?

66 - S. COHEN, *art. cit.*, p. 47.



Fig. 13 : l'Astronomie (n° 14)

Les chapiteaux liés à la théologie sacramentaire

Une autre série de chapiteaux semble faire référence à la théologie sacramentaire. Le chrétien prend en effet part, grâce à la sanctification sacramentelle et à la purification qu'elle implique, à l'œuvre de Rédemption dont le but ultime est une humanité totalement renouvelée. Les trois principaux sacrements sont représentés : le baptême, l'eucharistie et la pénitence. Cette iconographie pourrait avoir une triple raison d'être à Saint-Maurice. En plus d'être partie prenante du mystère pascal, ces images avaient au sein d'une cathédrale, lieu dévolu à l'accueil des fidèles et à la pastorale, un écho particulier puisque c'est en cet endroit même qu'on les délivrait aux laïcs. De plus, on constate à partir du milieu du XII^e siècle, la propagation de

l'iconographie des sacrements, en réponse aux hérésies qui contestaient leur validité, phénomène particulièrement sensible dans la vallée du Rhône⁶⁷. La singularité du chapiteau des *Faux Prophètes* est d'ailleurs un signe éloquent de cette mise en garde, pour ne pas dire lutte, contre l'hérésie.

La *Guérison du paralytique à la piscine de Bethesda* (n°19) symbolisait selon les exégètes médiévaux, le baptême, rachat du péché adamique, la rémission des péchés et la Résurrection⁶⁸. Les allusions à l'eucharistie sont plus nombreuses : il en est ainsi pour le *Sacrifice d'Isaac* (n°49)⁶⁹, pour *Daniel dans la fosse aux lions* (n°15), en raison de la présence d'Habacuc apportant le pain à Daniel - d'où le choix de cet épisode plutôt que de la relation de la première condamnation de Daniel dans la Bible - et bien évidemment pour la *Cène* (n°25)⁷⁰, moment de l'institution du sacrement eucharistique. Signalons aussi le *Repas d'Emmaüs*⁷¹, bas-relief en réemploi, doublé, sur un



Fig. 14 : Le Lavement des pieds (n° 25)

67 - E. VERGNOLLE, *op. cit.*, p. 331-333. Sur la doctrine pétrobrusienne à laquelle nous faisons allusion, cf. M. L. COLISTI, «Peter of Bruys, Henry of Lausanne, and the Façade of Saint-Gilles», dans *Traditio*, XXVIII, 1972, p. 451-460. Et pour un point sur la question, cf. W. CAHN, «Heresy and the Interpretation of Romanesque Art», dans *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, I, Woodbridge, 1987, p. 27-33.

68 - J. DANIELOU, *Bible et liturgie. La théologie biblique des sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église*, Paris, 1951, p. 29-75 et 282-290.

69 - M. VLOBERG, *L'eucharistie dans l'art*, Grenoble, 1946, p. 28-31. Notons d'ailleurs que parmi les reliques qu'on trouvait dans le Saint-Sépulchre figure l'autel d'Abraham puisque la tradition voulait que ce soit sur le site du sacrifice qu'ait eu lieu la Crucifixion (cf. R. OUTERHOUT, *art. cit.*, p. 47).

70 - L. RÉAU, *op. cit.*, II, 1, p. 402.

71 - M. VLOBERG, *op. cit.*, p. 125.

autre bas-relief, de la *Rencontre sur le chemin d'Emmaüs*, scène qui le précède chronologiquement. Mais dans notre contexte, la théologie de l'eucharistie est moins la commémoration de la Passion et de la Résurrection que la participation à la liturgie céleste et l'anticipation du repas eschatologique avec le ressuscité comme semble l'indiquer aussi le probable saint Michel⁷². Enfin, la pénitence est illustrée à deux reprises : dans la scène du *Repas chez Simon le Pharisien* (n°48)⁷³ et celle du *Lavement des pieds* représenté à gauche et à droite de la Cène (fig. 14). Aux côtés du *Lavement des pieds* nous rangeons le chapiteau de l'allégorie de la *Charité* (n°29) dans la mesure où, côte à côte avec la Cène et le *Lavement des pieds*, il renvoie au nouveau commandement (Jn, XIII, 34), résumé de la Nouvelle Loi, que Jésus annonça le soir du dernier repas. La charité représente, en effet, un devoir et une responsabilité pour tout chrétien et fait partie des trois vertus théologiques depuis que saint Paul théorisa l'idée de charité fraternelle (Rom., XIII, 8-10)⁷⁴. Mais elle est surtout au sein d'une cathédrale un devoir canonial - l'institution de l'aumône remonte à Vienne au IX^e siècle et la fondation de l'hospice, l'Aumône Saint-Paul, également⁷⁵ -, plus sensible encore à une époque où la vie en communauté, monastique et canoniale, était basée sur l'idéal de la vie apostolique⁷⁶. L'iconographie de la pénitence trouve une double justification avec l'autel de la chapelle du Saint-Sépulcre dédié aux trois grands repentis bibliques que sont Marie Madeleine, Pierre le Négateur et le bon Larron. Or, le rite de la pénitence publique prenait fin le Jeudi saint lors de la cérémonie de la réconciliation au cours de laquelle les pénitents étaient absous de leurs péchés⁷⁷. Marie Madeleine est du reste un personnage qui a été particulièrement mis à l'honneur à la cathédrale puisqu'on la retrouve figurée à trois reprises lors de la *Résurrection de Lazare*, du *Repas chez Simon le Pharisien* et de la *Visite des Saintes Femmes au tombeau*⁷⁸.

Les chapiteaux liés à la représentation du Mal

Enfin, la cathédrale viennoise a comme tout édifice roman son lot de monstres. L'aspect décoratif et commun de deux d'entre eux - *Monstres à têtes humaines communes* (n°36) et *Aigle à deux têtes* (n°43) - semble nous écarter

72 - J. DANIELOU, *op. cit.*, p. 175-193.

73 - F. DEVILLARD, *Les représentations du repas dans la sculpture romane en France*, Université de Grenoble II, mémoire de maîtrise, 1986, p. 146. Il y eut de la part des théologiens comme des imagiers, amalgame entre le Repas chez Simon et l'Onction de Béthanie (Jn, XII, 1-3) qui s'intercale précisément entre la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem (cf. *ibid.*, p. 15-16). Chronologiquement, ces deux scènes précèdent donc directement le cycle pascal.

74 - F. PRAT, art. «Charité», dans *Dictionnaire de Spiritualité*, II, 1953, cols. 507-519.

75 - Y. ESQUIEU, *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, Paris, 1994, p. 36 et M. PAILLARET, *Vienne-sur-le-Rhône au Moyen Âge*, Vienne, 1987, p. 390.

76 - A. VAUCHEZ, *La spiritualité du Moyen Âge occidental. VIII-XIII^e siècle*, Paris, 1994, p. 73-79.

77 - C. VOGEL, art. *cit.*, p. 143 et U. CHEVALIER, *Ordinaire...*, *op. cit.*, p. 39.

78 - La pécheresse anonyme du Repas chez Simon a été assimilée à Marie Madeleine en raison de la similitude de cet épisode avec l'Onction de Béthanie qui met en scène Marie, sœur de Marthe et de Lazare, elle-même assimilée à Marie Madeleine. Cf. G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, 1990, p. 221-223.

de notre sujet. Parmi eux, nous rangeons aussi sept chapiteaux ornementaux (n° 11, 20, 40, 45, 51, 53 et 57) représentant des masques monstrueux crachant des rinceaux et des feuillages ainsi que les cinq têtes monstrueuses en clés de voûte dans les collatéraux (au nord dans les travées romanes 3, 4, 5 et 6 en partant du chœur et au sud à la travée 2). Pourtant il semble qu'il faille leur prêter une fonction dissuasive : mettre en garde contre les forces du mal promptes à écarter le fidèle du chemin du salut⁷⁹. Les autres chapiteaux sont à sujet allégorique : la *Luxure* (n°44), ici sous la forme de l'homme aux serpents, de surcroît affublé de cornes, moins fréquente que son homologue féminin, est sans ambiguïté⁸⁰. Mais les suivants sont énigmatiques : *Aigle et monstre* (n°2) pourrait être une image de la lutte entre le Bien et le Mal, l'aigle étant un symbole christique de l'Ascension, de la Résurrection et de la régénération par le baptême⁸¹.



Fig. 15 :
 Combattant à fourrure, centaure et coq
 à tête humaine (n° 13) : l'homme sauvage ?

79 - G. DUBY, *Adolescence de la chrétienté occidentale 980-1140*, Genève, 1967, p. 87.

80 - E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 4^e éd., Paris, 1940, p. 374-376 et A. WEIR et J. JERMAN, *Images of the Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, Londres, 1986, p. 58-79.

81 - G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 19.

Quant aux deux chapiteaux *Singe, chevalier cornu et homme à tête de coq* (n°8) et *Guerrier à fourrure, centaure et coq à tête humaine* (n°13), ils représentent toute une population de monstres - animaux, hybrides et démons - incarnations maléfiques pour l'homme roman en vertu de la croyance que les apparences sensibles étaient signes de réalités invisibles et que par conséquent l'animalité et l'hybridation stigmatisaient le mal enfoui en l'homme. Un de ces personnages possède une iconographie tout à fait exceptionnelle : il porte en effet en guise de vêtement dirait-on, une fourrure bouclée affublée d'une queue qui lui pend ostensiblement entre les jambes, et dont les extrémités, qui semblent être des pattes, pendent aussi en dévoilant ses avant-bras et ses tibias. Seuls ses mains, ses pieds et le contour de son visage dépassent tandis qu'il est armé d'une sorte de bâton (fig. 15). Or, ces attributs - la fourrure et le bâton -, semblent bien désigner l'homme sauvage, inconnu dans la sculpture romane sous sa forme iconographique canonique répandue à l'époque gothique⁸². Comme les versions romanes du type des singes auvergnats (l'huret, Mozat, Issoire, Brioude), l'exemple viennois constituerait une nouvelle variation iconographique du thème de l'homme sauvage, ce que confirmerait sa présence au milieu de monstres comme à Saint-Hilaire de Foussais où l'homme sauvage est représenté aux côtés des monstres de l'Orient et du bestiaire⁸³. R. Bernheimer et à sa suite J. Tchalenko ont montré que la représentation de l'homme sauvage, figure mythologique ancienne incarnant la bestialité tapie en tout homme, a assumé le rôle de lien entre l'Eglise et les illettrés. C'est pourquoi sa charge allégorique, qui en appelle sûrement à une culture populaire et à des références connues des illettrés, fait que son sens nous échappe.

Toutefois, l'association de ce chapiteau et du chapiteau n°8 avec un troisième - *Combat de deux chevaliers* (n°9) (fig. 16) - dictée par leur proximité - les n°8 et 9 sont sur le même pilier et le n°13 sur le pilier suivant, il est par conséquent possible de les embrasser tous trois du même regard -, semble induire une condamnation de la violence chevaleresque et donc une signification moralisante. Si, suite à la Trêve de Dieu, les représentations de combats à armes égales de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle condamnaient la violence sociale, de plus en plus au cours du XII^e siècle, elles signifient, associées à d'autres images, qu'à la violence sociale, il faut substituer une lutte plus noble, la lutte contre le mal⁸⁴. L'homme sauvage pourrait signifier l'avilissement auquel conduit la violence sociale, violence qui défigure comme en témoigne l'hybridation (les hommes coqs, le centaure et l'animal anthropomorphe qu'est le singe) (fig. 17). Le démon cornu du chapiteau n°8 parce qu'il possède nettement les attributs d'un chevalier - il est vêtu d'une cotte de maille et armé d'un bouclier et d'une épée -, et qu'il

82 - R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages : A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, 1952. L'exemple le plus ancien est celui de Semur-en-Auxois et remonte au milieu du XIII^e siècle.

83 - J. TCHALENKO, «Earliest Wild-Man Sculptures in France», dans *Journal of Medieval History*, XVI, 3, 1990, p. 217-234.

84 - F. M. BESSON, «"A armes égales" : une représentation de la violence en France et en Espagne au XII^e siècle», dans *Gesta*, XXVI, 2, 1987, p. 113-126.



Fig. 16 : Combattant à fourrure, centaure et coq
à tête humaine (n° 13) : le centaure



Fig. 17 : Combat de deux chevaliers (n° 9)

est entouré d'un singe, symbole du vice, la position accroupie connotant la luxure⁸⁵, et d'un homme à tête de coq, le coq étant un symbole tout à la fois de virilité, de luxure, de violence et de colère⁸⁶, pourrait aussi apparaître comme le chevalier luxurieux et violent, défiguré par ses vices. Cependant, un détail iconographique significatif nuance sensiblement le propos : les très ostensibles cheveux bouclés du démon sont en effet un attribut de l'infidèle⁸⁷. Une des personnifications du mal serait donc ici, en ce siècle de croisades, l'infidèle. Sa présence à la cathédrale n'a rien d'incongru quand on sait la place qu'y occupa la dévotion au Saint-Sépulcre de Jérusalem. Ainsi, grâce à leur complémentarité pourrait-on élucider ces trois chapiteaux, condamnation de la violence entre chrétiens qu'il s'agit de dévier sur le véritable ennemi, le mal, quelque forme qu'il revête⁸⁸. Mais quoi qu'il en soit de la signification exacte de tous ces chapiteaux à sujet tétralogique, ces représentations du mal protéiforme sonnent en tout cas comme autant de mises en garde et comme l'exigence d'une vie exemplaire au prix de laquelle seulement le fidèle pourra gagner la Jérusalem céleste.

Au terme de cette analyse iconographique se dégage donc une théologie de la Résurrection qui tire ses origines et trouve sa raison d'être dans la dévotion au Saint-Sépulcre de Jérusalem et dans un culte pascal comme célébration joyeuse de la Résurrection. Ainsi se dessine un programme iconographique que nous qualifierions de Glorification triomphale du Christ ressuscité. Cette attitude est finalement conservatrice et va à contre-courant de la nouvelle spiritualité qui se fait jour au cours du XII^e siècle. En effet, l'aspect cosmique et eschatologique si caractéristique du cycle viennois est en revanche absent d'un autre cycle pascal daté des années 1120-1130, celui de la Daurade à Toulouse, cycle narratif exceptionnel de douze chapiteaux qui fut le premier de toute une série de cycles pascals à restituer avec une telle acuité les nouvelles orientations spirituelles, sources d'une propagation considérable de l'imagerie de la Passion. Il nous met en effet en face d'une conception différente de la Pâque qui privilégie l'humanité du Christ et sa Passion et où la dévotion au tombeau du Christ semble être plus celle de la relique qui accueille le corps du ressuscité, c'est-à-dire de la mort, que celle de la Résurrection. Montrer le Christ sortant triomphant du tombeau, comme c'est le cas sur l'un des chapiteaux toulousains, n'avait pas lieu d'être à la cathé-

85 - O. BEIGBEDER, *Lexique des symboles*, La Pierre-qui-Vire, 1969, p. 398-399.

86 - *Ibid.*, p. 157.

87 - Le Sarrasin est représenté bouclé sur un chapiteau de Conques (cf. R. LEJEUNE et J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles, 1966, p. 21).

88 - Peut-être ces trois chapiteaux font-ils aussi directement référence à un événement et sont-ils le souvenir d'une violente altercation d'où le pouvoir épiscopal sortit finalement grandi. En effet, l'archevêque Etienne I^{er}, vraisemblable commanditaire de la cathédrale romane, seigneur de Vienne et du Viennois sous la férule de l'empereur, eut maille à parir en 1134 avec Guigues IV, comte d'Albon, qui lui disputait la suzeraineté sur les comtés de Vienne et de Viennois dont il possédait par mariage des terres en fiefs de la famille des comtes de Bourgogne. Guigues IV menaça Vienne et dévasta Romans dont il pillait l'abbaye Saint-Barnard. Sur l'intervention du pape Innocent II, il fit amende honorable et la vassalité du comte envers l'archevêque fut confirmée (cf. U. CHEVALIER, *Regeste dauphinois ou répertoire chronologique et analytique des documents imprimés et manuscrits relatifs à l'histoire du Dauphiné, des origines chrétiennes à l'année 1349*, I, Valence, 1913, cols. 595-596 n°3520-3523) et pour les rapports entre l'Empire, l'Eglise viennoise et les comtes d'Albon, cf. M. PAILLIARET, *op. cit.*, p. 350-363.

drale dans la mesure où cette représentation mettait l'accent sur le miracle, ni a fortiori montrer la Crucifixion, car c'est moins l'homme dieu de la Daurade que le Christ roi de Pâques qui est célébré⁸⁹.

Une telle proclamation d'une théologie de la Résurrection et l'exaltation de la tradition cultuelle de la cathédrale, au service desquelles le clergé venoit mit, en plus de l'abondance du décor sculpté, la référence au passé antique de la ville (réemplois de matériaux antiques, chapiteaux corinthiens et corinthisants⁹⁰, citations du décor antique), témoignent sans nul doute d'une politique de prestige vantant le siège métropolitain au riche passé antique et paléochrétien, devenu en 1119 primatial. Si cette mesure resta en réalité honorifique, elle en dit long en tout cas sur le prestige et la richesse de ce siège épiscopal.

Ordre et désordre : une cohérence spatiale bien réelle

Néanmoins, bien qu'une cohérence thématique existe, la dispersion des chapiteaux imposée par l'espace architectural engendre, en raison de la multiplicité des déplacements qu'elle nécessite, une vision éclatée des sujets. Le programme peut paraître dans ces conditions difficilement intelligible. Or, la cohérence du programme est basée sur une organisation d'une part visible et concrète et d'autre part abstraite et mentale, sur une réelle organisation des chapiteaux dans l'espace dans lequel ils prennent place et sur une lecture associative, telle qu'elle a été définie et appliquée plus haut, avec laquelle le programme doit être reconstitué mentalement.

Si nulle part dans l'édifice on ne retrouve l'organisation dont a joui le cycle pascal ni cette parfaite adéquation entre l'emplacement et le propos, une observation de la disposition des autres chapiteaux montre en revanche un effort d'organisation générale. Parce qu'il répond aux aspects fonctionnel et liturgique du lieu, ce côté un peu lâche, loin d'être désordonné, semble au contraire orienter la lecture. Certains chapiteaux ou groupes de chapiteaux sont distribués en des points stratégiques. Tout d'abord, la majorité des chapiteaux figurés est rassemblée dans le bas-côté nord. Or, au nord, se trouvait le groupe épiscopal composé du baptistère, de l'église Notre-Dame, de la petite église qui conservait le chef de saint Maurice et du *claustrum* où l'on accédait grâce au portail latéral⁹¹. Le *claustrum*, c'est-à-dire la clôtu-

89 - K. HORSTE, *op. cit.*, p. 157-183. La *Résurrection* de la Daurade est la première représentation de ce sujet dans la sculpture monumentale. Avant cela elle est rarissime sur d'autres supports (cf. *ibid.*, p. 167). La *Déposition* semble avoir joué le rôle de substitut de la *Crucifixion*, absente du cycle (cf. *ibid.*, p. 141-142).

90 - E. VERGNOLLE, «Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman», dans *Revue de l'Art*, 90, 1990, p. 23.

91 - Le chapitre cathédral fut fondé sous l'archevêque Volfère (v. 797/799-v. 809/810) et se plia à l'exigence de la vie commune qui selon la règle de saint Chrodegang devait être contenue dans les limites d'un *claustrum* (clôture) où se trouvaient le réfectoire, le dortoir et les habitations individuelles. A cette époque, il est fait mention d'un cloître et de bâtiments canoniaux disposés autour de l'église. Mais le (suite page 35)

re qui délimitait l'enceinte de la vie commune des chanoines, était leur lieu de vie quotidien⁹². Le portail nord servait par conséquent de communication entre les églises du groupe épiscopal, les bâtiments de la vie commune et la cathédrale. Les chanoines devaient y passer plusieurs fois par jour. On peut donc supposer que le collatéral nord était le plus fréquenté. Le portail nord est par ailleurs encadré par deux chapiteaux historiés - *Daniel dans la fosse aux lions* (n°15) et la *Guérison du paralytique à la piscine de Bethesda* (n°19) -, les deux seuls figurés des piliers extérieurs du bas-côté nord ce qui est significatif d'une volonté de mettre en valeur le passage qui, en retour, attire le regard sur les chapiteaux. Peut-être ces derniers évoquent-ils d'ailleurs, parce que préfiguration de l'eucharistie et symbole du baptême, les rites pascals qui avaient lieu le Jeudi saint au réfectoire et le Samedi saint au baptistère⁹³. Le portail nord constitue aussi une espèce de point de convergence : on constate en effet une concentration de chapiteaux figurés (n°13, 14, 15, 16, 17 et 19) à mettre en relation directe avec l'utilisation fréquente du passage.

Le collatéral sud possède en revanche moitié moins de chapiteaux figurés. Mais comme au nord, le seul chapiteau figuré des piliers extérieurs, le *Sacrifice d'Isaac* (n°49), marque le passage du portail sud qui s'ouvrait sur le cimetière des Pauvres. Or, parmi les figures monstrueuses et les motifs végétaux qui ornent les clés de voûte des collatéraux figure à cet endroit l'archange Gabriel, comme l'indique l'inscription sur le phylactère qu'il tient. Comme saint Michel, Gabriel passait pour garder les portes des églises contre les assauts du malin⁹⁴. Les travaux de C. Heitz ont montré l'importance, en raison de la relation étroite qui unissait Apocalypse et Résurrection dans la célébration de Pâques, du culte angélique dans les antéglises du Sauveur et par la suite les églises-porches⁹⁵. C'est en effet d'un autre aspect de cette dévotion à la Résurrection que témoignent à Vienne la cour angélique surplombant l'édicule, dont probablement saint Michel, de même qu'ici Gabriel.

Les chapiteaux figurés sont par ailleurs concentrés dans la partie orientale de la cathédrale. Un seul chapiteau figuré demeure à l'extrémité occidentale, isolé à la fois de l'ensemble des chapiteaux figurés de la cathédrale et des autres chapiteaux du cycle pascal : la *Délivrance des Justes* (n°58). P. Skubiszewski a montré que sa signification dépendait de la place octroyée à ce thème dans les cycles narratifs. Il avait une valeur historique lorsqu'il était placé avant la Résurrection (*Visite des Saintes Femmes ou Résurrection du Christ*), ce conformément à l'enseignement de l'Eglise latine qui situait cet

Suite de la note 91 - *claustrum* dont il est question ne désigne probablement que la clôture puisque la construction de cloîtres cathédraux fut tardive (cf. Y. ESQUIEU, *op. cit.*, p. 58-60). Celui qu'on a appelé ensuite au sein des Petits-Cloîtres le cloître de Notre-Dame fut construit tardivement - sa date n'est pas connue - et vint s'accoler aux chapelles que Jean de Bernin avait substitué aux anciennes églises du groupe épiscopal primitif qui se trouvait au nord, détruit à cette occasion. C'est pourquoi nous pensons que le *claustrum* roman se trouvait au nord (cf. F. SALET, *art. cit.*, p. 508-509 et p. 529).

92 - Y. ESQUIEU, *Quartier cathédral...*, *op. cit.*, p. 30-32 et 40-42.

93 - U. CHEVALIER, *Ordinaire...*, *op. cit.*, p. 44.

94 - G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 153.

95 - C. HEITZ, *op. cit.*, p. 221-235.

épisode, selon le récit de Nicodème, entre la Crucifixion et la Résurrection. Son sens était par contre dogmatique quand il était placé après elle et montrait alors visuellement qu'il était la conséquence de la résurrection. Ainsi il était une image de la Rédemption accomplie⁹⁶. Pour marquer le lien de cause à effet, le chapiteau est isolé, hors de la trame narrative du cycle. On lui fait face depuis l'entrée de l'édicule. Il est aussi orienté plein est, du côté de l'aube, comme pour insister sur le fait que Jésus tire les Justes des ténèbres pour les amener vers la lumière.

Le cycle pascal pourrait apparaître au sein de ce savant chaos, parce que la chronologie y fut respectée, comme un îlot d'ordre et donc avoir bénéficié d'un soin particulier. Mais la chronologie sert davantage le propos qu'elle ne traduit la prétendue rigueur des artistes. Selon cette disposition, les trois chapiteaux les plus chargés de sens, la *Visite des Saintes Femmes au tombeau*, l'*Ascension* et la *Délivrance des Justes*, occupent en effet des points stratégiques : à dessein, on l'a vu, les scènes de l'*Ascension* et la *Visite des Saintes Femmes au tombeau* ont été placées l'une en face de l'autre, tandis que la *Délivrance des Justes* est mise à l'écart. La Cène, d'une importance dogmatique secondaire dans le cycle pascal, est en revanche dans le bas-côté. Aussi est-elle invisible de la nef et de la chapelle. Quant à l'*Entrée à Jérusalem*, fidèle à son rôle introductif dans les cycles pascals, elle introduit l'ensemble. L'entrée de l'édicule était à l'est, si bien que, depuis le vestibule, on voyait et pouvait associer l'*Entrée à Jérusalem*, l'*Ascension* et la *Délivrance des Justes* mettant respectivement en scène le Christ roi, ressuscité et sauveur. En s'avancant un peu plus vers l'ouest, c'était au tour de la *Visite des Saintes Femmes au tombeau*, auparavant invisible parce que cachée, de l'*Ascension* et de la *Délivrance des Justes*. Selon les déplacements effectués, les points de vue et en conséquence les associations changent, mettant ainsi en exergue tel ou tel point du dogme. En outre, le cycle et l'édicule surmontés par le Christ trônant dans la Jérusalem céleste appuyaient aussi, par leur configuration même, le lien dogmatique entre Pâques et Apocalypse, inextricablement liées dans le culte pascal.

L'isolement de la *Délivrance des Justes* au milieu des chapiteaux végétaux souligne aussi la part active que ceux-ci prennent dans la lecture du programme et leur mission de mise en valeur des chapiteaux figurés. En étant concentrés sur les piliers extérieurs, ils agissent comme contrepoids et repoussent l'attention sur les chapiteaux figurés porteurs du message. Ils ménagent aussi des temps de respiration : ainsi entre le portail nord et le cycle pascal, le temps fort du programme, il n'y a qu'un chapiteau figuré, *Samson et le lion* (n°21). Mais il semblerait que le rôle des chapiteaux végétaux soit aussi symbolique. En effet, un motif récurrent, la pomme de pin, symbole de résurrection⁹⁷, ostensiblement (n°5 et 41) ou discrètement (n°23, 46 et 59), s'intègre parfaitement dans la thématique d'ensemble. Outre le symbolisme végétal, le symbolisme du nombre ne semble pas non plus innocent. Ainsi, à

96 - P. SKURISZEWSKI, *art. cit.*

97 - O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 402-403.

l'origine, le nombre des travées devait être de huit en comptant celle qui aurait dû s'ouvrir sur la façade. Or, ce chiffre symbolisait la Résurrection, le baptême, la vie éternelle et la Jérusalem céleste⁹⁸. Aussi ces chapiteaux s'inscrivaient-ils dans une totalité symbolique qui les englobait, selon les mots de J. Baschet, dans une "unité sacrale"⁹⁹.

La proximité est aussi un moyen de déceler le sens. L'examen du cycle pascal l'a montré. Plusieurs chapiteaux, comme nous l'avons fait remarquer au cours de l'analyse iconographique, semblent avoir été placés dans une proximité intentionnelle d'où, parce qu'ils se lisent ensemble, surgit le sens (les monstres et les chevaliers des chapiteaux n°8, 9 et 13, la *Cène* et le *Lavement des pieds* (n°25) avec la *Charité* (n°29), les *Mages devant Hérode* (n°32) et l'*Adoration des Mages* (n°39)). Mais, dans ce jeu de correspondances, c'est le souvenir d'images mentales bien plus que la proximité ou l'adéquation avec le lieu qui est la condition nécessaire du déchiffrement. Gageons cependant qu'il existe certainement d'autres liens de proximité et thématiques inexplorés. Cette étude n'a en rien la prétention d'être sur ce plan exhaustive, car la méditation que les chapiteaux sont censés favoriser n'ayant pas de limites et pouvant se poursuivre au gré des associations, il est encore de multiples corrélations possibles.

En conclusion, on peut donc dire qu'un des principes ordonnateurs du programme est ce réseau touffu de concordances, d'échos issus des confrontations thématiques, qui définit l'espace architectural où prennent place les chapiteaux comme un "lieu noué"¹⁰⁰ achevant d'en faire l'"unité sacrale" qui donne sa cohérence au programme. Et ce désordre, par ce télescopage et cette perception simultanée d'images, comme dans le rêve, le récit mythique ou le temps liturgique, sert finalement la démonstration de l'ordonnance du dogme chrétien dont toutes les composantes s'intègrent parfaitement les unes dans les autres. Cependant, tous les chapiteaux n'avaient pas la même importance dans le programme. Dans la cathédrale de la Résurrection, la majorité agissait comme une longue introduction préfigurative, explicative et spatiale, au cycle pascal qui constituait avec l'édicule de l'Anastasis surplombé par le Christ et sa cour angélique, le nœud tout à la fois dogmatique, liturgique et spatial de l'édifice, le point névralgique, le pôle d'attraction qui organisait le regard, l'espace et le sens.

98 - L. RÉAU, *op. cit.*, I, Paris, 1955, p. 67.

99 - J. BASCHET, *op. cit.*, p. 193.

100 - Nous appliquons à Vienne l'idée employée par J. Baschet pour les fresques de Bominaco (cf. *ibid.*, p. 193).



Fig. 18 : Détail du chapiteau, Masques crachant des feuillages (n° 20)

Crédit photographique : clichés Musées de Vienne, R. LAUXEROIS

Les prochains rendez-vous

- **Dimanche 8 juin** : la sortie prévue à Dijon est annulée.
- **Du jeudi 4 au lundi 8 septembre** : découverte de la Belgique.

jeudi 4 : en autocar Vienne-Liège.

vendredi 5 : visite de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et de son trésor. Déjeuner à Aix, dîner et logement à Bruxelles (hôtel Bedford, à 5 minutes à pied de la Grande Place).

samedi 6 : visite de Louvain : hôtel de ville, collégiale Saint-Pierre, quartier de l'Université. Déjeuner à Anvers, visite de la ville et du musée des Beaux-Arts. Retour à Bruxelles.

dimanche 7 : le matin, visite de la ville, l'après-midi visite du musée d'Art Ancien. Temps libre.

lundi 8 : Gand, visite de la cathédrale Saint-Brum, visite à pied dans la ville du quai aux Herbes, quai au Blé, la Tour du Beffroi... L'après-midi, départ pour Bruges et logement au Grand Hôtel (à l'ombre du monument le plus célèbre de Bruges, le Beffroi).

mardi 9 : visite de la ville, promenade sur les canaux.

mercredi 10 : départ pour Tournai, visite de la cathédrale. Logement à Laon.

jeudi 11 : visite de Laon et arrivée à Vienne dans la soirée.

Les horaires plus précis ainsi que le complément d'informations sur les visites vous seront communiqués dans le programme définitif.

Prix du voyage : en chambre double 5 850 F. en chambre simple 6 900 F.

Le prix comprend : le voyage en autocar grand tourisme, la pension complète du déjeuner du premier jour au déjeuner du huitième jour, le prix des entrées dans les musées, la promenade en bateau à Bruges, les visites commentées par Sophie Schadelle, l'assurance annulation/rapatriement/bagages et l'accompagnement par Annick Seguin. Le prix ne comprend pas les frais de boisson.

A l'inscription un chèque de 1.000 F par personne doit être adressé à Annick Seguin, Montée des Grands Prés, Les Tupinières, 38200 Vienne - Tél. 04 74 85 27 89. Ce chèque doit être établi à l'ordre des Amis de Vienne. Le solde du voyage sera demandé lors de la réunion d'information qui aura lieu au début du mois de juillet.

Le nombre des places étant très limité, prière de se faire inscrire dès réception du Bulletin.

- **Lundi 29 septembre** : à 14 h., au siège, 5 rue de la Table-Ronde, **causerie sur "l'Orient rêvé, suggéré, interprété par l'Occident du XIV^e au XIX^e siècle"**, à travers les œuvres de Giotto, Gozzoli, Piero della Francesca, Carpaccio, Bellini, Dürer, Rubens, La Hyre, Coypel, Watteau.
- **Vendredi 10 octobre** : **visite guidée des salons de l'hôtel de ville de Lyon**. Départ à 13 h 15 en car à la gare routière. Prière de se faire inscrire auprès d'Annick Seguin au 04.74.85.27.89 ou d'André Hullo au 04.74.53.39.29 (Prix 85 F)
- **Samedi et dimanche 30 novembre** : **exposition de documents et de cartes postales sur les quartiers du centre de Vienne**.
- **Lundi 8 décembre** : à 14 h. au siège, 5 rue de la Table-Ronde, **causerie sur "l'Orient redécouvert par l'Occident à l'occasion de voyages"**.

ATTENTION !

TOUS LES ABONNEMENTS COMMENCENT AU 1^{er} JANVIER

Le règlement de la cotisation et de l'abonnement doit être effectué pendant le premier trimestre (sans omettre les sommes dues à titre antérieur).

*Faites un effort pour que ce bulletin continue à paraître.
Dès aujourd'hui, envoyez votre cotisation.*

MERCI

POUR LES NOUVEAUX ABONNÉS FICHE DE COTISATION AVEC ABONNEMENT AU BULLETIN DES "AMIS DE VIENNE"

NOM : Prénoms :

Adresse (pour l'envoi du bulletin par la Poste) :

Code postal Ville

TARIF ABONNEMENT pour 1997 :

Abonnement normal 145 F. ☐

Étudiants - Retraités 125 F. ☐

Abonnement de soutien 170 F. ☐

A retourner, accompagnée du règlement par chèque bancaire ou postal (C.C.P. Lyon 185-71 J), à l'adresse du siège social : "Amis de Vienne" 3-5, Rue de la Table-Ronde - 38200 Vienne.

CONSEIL D'ADMINISTRATION DES "AMIS DE VIENNE"

Président et Vice-Président d'Honneur :

Charles JAILLET - Charles FRÉCON

Comité de Patronage :

Roger LAUXEROIS - Conservateur des musées de Vienne

François LEYGE - Conservateur du musée de St-Romain-en-Gal - Vienne

Hugues SAVAY-GUERRAZ - Conservateur du patrimoine

BUREAU

Président : André HULLO

Vice-Présidents :

Paul BLANCHON

Franck DORY

Jean-François GRENOUILLER

Marcel PAILLARET

François RENAUD

Secrétaire général : Pierre GIRAUDO

Trésorier : Jacqueline BLANCHARD

Trésorier-adjoint : Danièle THEVENET

MEMBRES DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Jean ARMANET

Jean GUEFFIER

Jean-François GUILLET

Hélène GUILLOT

Philippe MARET

Jean MELMOUX

Jean PERRIOLAT

Gilbert ROCHE

Annick SEGUIN

Jean SONDAZ

Jacquelyne TROUILIER

COMITÉ DE LECTURE

Jean ARMANET, Paul BLANCHON, Franck DORY, Pierre GIRAUDO, André HULLO, Roger LAUXEROIS, Jean MELMOUX, François RENAUD.

Le Comité de Lecture laisse aux auteurs des articles l'entière responsabilité des opinions émises.

Directeur de la Publication : A. HULLO - C.P.P.A.P. N° 54282 - I.S.S.N. 1148-8514
Imp. Dauphinoise, Vienne - Mai 1997



*Publié avec le concours
du Conseil Général de l'Isère
des villes de Vienne,
Sainte-Colombe et Saint-Romain-en-Gal*

