

LA PORTE MIÉGEVILLE DE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE : PROPOSITION D'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE

par Olivier TESTARD *

Le portail sud de Saint-Sernin est ouvert sur le flanc de la nef à hauteur de sa cinquième travée. Il termine l'axe de la rue du Taur qui passe à travers le faubourg et mène depuis le centre de la cité jusqu'à la collégiale, ce qui lui a valu le nom de porte Miégevill.

À la charnière des XI^e et XII^e siècles, dans une région qui s'étend de part et d'autre des Pyrénées, qui a vu naître les linteaux de Saint-Génis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède, et parmi les tympanes espagnols de la cathédrale de Jaca, de Saint-Isidore de León et de Compostelle, le portail de Saint-Sernin est une étape importante de l'évolution des portails romans. Il est le premier conservé qui conjugue linteau et tympan historiés. Il a été conçu pour être vu par tout un chacun. Sa position dans l'édifice lui garantit une présentation efficace des images sculptées aux fidèles. Par l'utilisation profuse de la figure humaine, le portail semble plus proche du spectateur que les représentations abstraites et symboliques des tympanes de Jaca et Uncastillo. Par sa composition (fig. 1), il engage une mise en ordre des personnages et scènes que l'on ne retrouve pas à Compostelle mais plutôt à Saint-Isidore de León, et qui donne l'impression qu'il reflète un programme iconographique cohérent.

Une première série de sculptures est placée dans l'ouverture de la porte. Le tympan sur lequel est représentée l'Ascension est posé sur un linteau où sont figurés les Apôtres, qui lui-même est soutenu par deux consoles sculptées. Une deuxième série d'images tire parti de l'avant-corps. Dans les ébrasements créés par l'épaississement du mur, quatre colonnettes supportent deux voussures. Les chapiteaux accueillent des scènes bibliques, ou des végétaux habités d'animaux. La troisième série de sculptures se trouve sur la face de l'avant-corps. Au-delà des archivoltes, et à hauteur du tympan, sont apposées les grandes figures de deux apôtres accompagnées en tête et en pied d'images plus petites. Enfin, sa qualité d'exécution, qui n'est pas le moindre de ses attraits, le place vers le sommet des réalisations contemporaines.

Malgré ses caractéristiques remarquables, la porte Miégevill est finalement peu étudiée. Les synthèses de Marcel Durliat font toujours référence, et ses analyses iconographiques ont fortement orienté les études ultérieures, au demeurant peu nombreuses (1). Elles se sont attachées à replacer l'édification du portail dans la chronologie de la construction de la collégiale, et à élucider les difficultés d'interprétation du programme. L'identification du sujet de toutes les figures étant loin d'être assurée, il n'était pas possible de dissiper toutes les obscurités de manière convaincante, et de dégager une signification d'ensemble.

* Communication présentée le 25 mars 2003, cf. « Bulletin de l'année académique 2002-2003 », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIII (2003), p. 273-274.

1. La bibliographie générale des études consacrées à Saint-Sernin est pléthorique. On se reportera en dernier lieu à Henri PRADALIER, « Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge », *Congrès Archéologique de France*, 1996, *Monuments en Toulousain et en Comminges*, Paris, 2002, p. 256-301. En ce qui concerne le portail l'offre est plus restreinte : on retiendra principalement Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, Éché, 1986 ; *id.*, *La sculpture romane sur la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, Dax, CEHAG, 1990 ; Thomas LYMAN, « Le style comme symbole chez les sculpteurs romans : essai d'interprétation de quelques inventions thématiques à la porte Miégevill de Saint-Sernin », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, 1981, p. 161-180.



FIG. 1. PORTAIL SUD DIT « PORTE MIÉGEVILLE ». Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

L'objet de cette étude est d'en reprendre l'analyse à partir de la réévaluation des éléments du programme. Si des scènes sont d'une interprétation certaine en soi, d'autres méritent d'être réexaminées et leur interprétation précisée, voire rectifiée. Après avoir rappelé le contexte historique, il s'agira de dégager le potentiel de significations de chacun des personnages et des scènes, ceci en partant du centre vers l'extérieur : d'abord le tympan, le linteau et les consoles, puis les chapiteaux, et pour finir les deux saints et leurs images périphériques. Ensuite, la reconstitution de la signification d'ensemble permettra de préciser les intentions du commanditaire. Une figure n'acquiert toute sa pertinence que par l'épaisseur supplémentaire que lui confère son inscription dans un programme. Les scènes à la signification moins assurée a priori seront ainsi mieux étayées. Enfin, seront abordés les outils intellectuels de maturation et le but poursuivi par la présentation publique du programme iconographique. Comme chaque image concourt à soutenir un discours construit à partir de choix opérés dans le corpus des figures bibliques, des éléments du mode de réflexion du concepteur du programme transparaissent. Les procédés d'élaboration utilisent des modalités qui dépendent de l'état de la formation des clercs et des mentalités du temps, et du rôle assigné aux images complexes présentées aux fidèles.

Données historiographiques

L'entreprise de reconstruction de Saint-Sernin prend place au sein du mouvement d'édification des grands sanctuaires de pèlerinages de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle. Le contexte réformateur qui s'exprime à Toulouse lors des deux conciles de 1057 et 1060-1061 a pu donner l'impulsion décisive. Des évêques acquis à la réforme de l'Église se succèdent sur le siège épiscopal : Durand de Bredons (1059-1071), abbé de Moissac qui a réformé le

chapitre du monastère en 1048, et Isarn (1071-1105) qui réforme le chapitre cathédral en 1073 et introduit Moissac à la Daurade en 1077 (2). Il tente de remplacer les chanoines de la collégiale Saint-Sernin par des moines de Moissac en 1082. Le pape impose leur réintégration en 1083. Pour Marcel Durliat, leur expulsion a provoqué une brève interruption du chantier qui concerne les parties basses du chevet et du mur oriental du transept (3). Le chantier reprend dès 1083. La date-clef suivante est celle de la consécration de l'église et de l'autel majeur par le pape Urbain II en 1096. Le chevet et le transept sont très probablement terminés. La nef est ensuite commencée. Le rapprochement de l'évolution de la sculpture du portail avec l'évolution stylistique des portails du transept de Compostelle, commencés après 1112 et terminés avant 1222 ou 1224, incite Marcel Durliat à dater l'œuvre toulousaine de la deuxième décennie du XII^e siècle. Sa chronologie semble confirmée par la providentielle Vie de Raymond Gayrard, qui permettrait de donner un nom à la direction du chantier et d'affiner les datations. Après s'être occupé d'un hôpital près de Saint-Sernin, qu'il est censé avoir fondé en 1075-1078, il serait devenu l'administrateur du chantier depuis le moment où le chevet est terminé jusqu'à sa mort en 1118. Après quoi le chantier roman est progressivement arrêté. Mais sa *Vita* est largement légendaire (4).

Le point de repère perdu est l'occasion pour Henri Pradalier de proposer de vieillir le début du chantier et la réalisation du portail dans le sillage de plusieurs études qui tendent à remonter les chronologies de l'art roman du XI^e siècle (5). Le début du chantier utilise des techniques jugées archaïques, comme l'appareil mixte et le layage fruste de la pierre. « Ces réminiscences préromanes, d'ascendance carolingienne, jointes à l'emploi, dans le déambulatoire, de colonnes jumelles... » ainsi que les maladresses de son voûtement, plaident selon lui pour une datation haute de la mise en route des travaux : probablement vers 1060, après que les moyens financiers ont été réorganisés par l'évêque Pierre-Roger à partir de 1032-1035 ou 1044-1056. D'ailleurs les thèmes de la simonie et du nicolaïsme qui imprègnent l'iconographie des portails sont des empreintes laissées par l'atmosphère des conciles de 1056 et 1060-1061. Dans la foulée les chanoines adopteront la règle de saint Augustin vers 1073-1076 et demanderont le rattachement au Saint-Siège. En 1082, le chantier est en cours. La mise en place du portail est bornée par la consécration de l'église en 1096. Le rite nécessite que les murs soient assez hauts et les portes terminées. En conséquence, le chevet et le transept sont achevés, tandis que les murs extérieurs de la nef sont élevés jusqu'à l'extrados de l'arc surmontant les fenêtres. Le portail sud serait donc complet à cette date, et sa sculpture prolonge le travail d'un atelier qui est déjà à l'œuvre dans les parties hautes du transept. Le chantier ne peut pas reprendre ensuite. Après le départ du comte Raymond IV de Toulouse en Terre Sainte, entre 1096 et 1098, les travaux sont arrêtés par des exactions de « *maligni homines* » qui endommagent l'église dans le but de la détruire. Les déprédations sont arrêtées en 1098 et réparées par le beau-frère du comte Bertrand, Guillaume IX, duc d'Aquitaine, qui occupe Toulouse et ne repart qu'en 1100 sous menace d'excommunication (6). Lorsque Bertrand, qui pourrait bien être à l'origine des troubles pour rétablir son autorité et celle de l'évêque sur la collégiale, reprend possession de sa ville, il place Saint-Sernin sous l'autorité de l'évêque Isarn, malgré l'indépendance des chanoines confirmée par Urbain II en 1100. Compte tenu de l'hostilité supposée de Bertrand à l'égard des chanoines, le chantier est en panne depuis la consécration, et le restera pendant toute la période de présence du comte avant qu'il ne parte à son tour en Terre Sainte en 1109. Il laisse le comté à Anfos qui est mineur. En 1114 le duc d'Aquitaine s'empare à nouveau de Toulouse jusqu'à la révolte des Toulousains de 1119. Anfos confie alors la cité à un fidèle, l'évêque de Narbonne Arnaud de Lévezou, jusqu'en 1121 (7). À partir de 1120, la construction du cloître retiendra prioritairement l'attention des chanoines. La nef ne sera complétée qu'au cours des siècles suivants.

Deux dates sont donc en concurrence pour la réalisation du portail : les décennies 1090 et 1110. Pour Marcel Durliat, il faut privilégier le début du XII^e siècle par rapprochement avec les portails du transept de Compostelle. Pour Henri Pradalier, Saint-Sernin est contemporain de Jaca qu'il place à la fin du XI^e siècle. Il ajoute que compte tenu des nécessités du rite de consécration, et des événements survenus après, la date de 1096 constitue un butoir au-delà duquel le chantier roman ne peut être poursuivi.

2. Patrice CABAU, « Les évêques de Toulouse (III^e-XIV^e siècles) et les lieux de leur sépulture », *M.S.A.M.F.*, LIX, 1999, p. 123-162, et LX, 2000, p. 115-118.

3. Marcel DURLIAT, *op. cit.*, *Saint Sernin...*, p. 25 ; *id.*, *op. cit.*, *La sculpture romane...*, p. 86-87.

4. Patrice CABAU, « Les données historiques relatives à la reconstruction de Saint-Sernin de Toulouse (XI^e-XII^e siècle) : réévaluation critique », *M.S.A.M.F.*, t. LVIII, 1998, p. 29-66.

5. Henri PRADALIER, *op. cit.*, p. 266.

6. Laurent MACÉ, *Les comtes de Toulouse et leur entourage, XI^e-XIII^e siècles. Rivalités, alliances et jeux de pouvoir*, Toulouse, Privat, 2000, p. 376, note 1.

7. Laurent MACÉ, *op. cit.*, p. 17 et 23-24.

Il ne s'agit pas de trancher ici, et nous nous bornerons à formuler quelques remarques en attendant les résultats d'une étude plus serrée des étapes de construction romanes que nous sommes en train de mener. Les auteurs s'appuient sur l'étude de Marcel Aubert faite pour le *Congrès Archéologique* de 1929 (8). Trop ancienne, elle mérite d'être renouvelée. Une première approche, toute provisoire, montre que dès le début du chantier on intervient sur l'ensemble de l'édifice. Toutefois la priorité est clairement donnée au chevet et au transept. La nef avance moins vite, mais les bases du portail sont établies pendant la construction du transept, sans pouvoir affirmer encore qu'il est terminé en même temps vers 1096. La façon d'organiser le chantier va dans le sens de la révision opérée par Henri Pradalier. Par contre, si le plan est arrêté dès le début du chantier, les « archaïsmes » qu'il signale au chevet deviennent relatifs. De plus, comme nous le verrons plus loin, la dénonciation de la simonie et du nicolaïsme qui occupe les conciles toulousains n'a pas laissé de trace probante dans l'iconographie des portails. Il n'est donc pas pertinent de rapprocher la reconstruction de l'église de la date des conciles sur ce critère. Les conciles ont dû être incitatifs en diffusant le mouvement réformateur, mais la réforme effective du chapitre est un pivot habituellement plus solide. Les reconstructions spirituelles des communautés ecclésiastiques sont souvent accompagnées de reconstructions matérielles des lieux sacrés. La rénovation de la discipline communautaire est un prétexte plus courant à la reconstruction des édifices. Durand de Bredons, pour parachever sa réforme, reconstruit l'église de Moissac dont il est devenu l'abbé en 1048 – il est vrai qu'elle était effondrée et que les bâtiments monastiques avaient été incendiés (9). Isarn réforme le chapitre cathédral en 1073 et réédifie la cathédrale (10). Au début du XIII^e siècle, l'évêque Foulque fera de même après le rétablissement de la discipline canoniale (11). À Compostelle, le passage de la liturgie hispanique au rite romain constitue une bonne raison vers 1075. Il n'est donc pas inepte de relier le début du chantier à la date à laquelle le chapitre se réforme en adoptant la règle de saint Augustin en 1073-1076.

Par ailleurs, il n'est pas sûr que les déprédations de 1097 jugulées par le duc d'Aquitaine dès 1098 (date de la charte qui nous fait connaître cet épisode) aient arrêté durablement le chantier. La charte indique que des fonds sont levés en réparation des destructions, ce qui n'a pas précisément pour but de bloquer les travaux. On peut se demander si l'importance de l'influence sur les chantiers ecclésiastiques attribuée aux comtes n'est pas généralement surestimée, notamment face à un chapitre qui a réorganisé ses moyens financiers avant le début de la reconstruction. Le lancement du chantier du cloître et des bâtiments claustraux devient une raison plus solide pour expliquer l'arrêt du chantier roman. Il accapare les moyens dévolus auparavant à la nef d'autant plus facilement que la partie de l'édifice essentielle à la liturgie est terminée, la partie réservée aux fidèles n'est pas prioritaire. Le chantier a donc pu reprendre à partir de 1098 et se prolonger jusqu'à vers 1120, et le portail commencé pour la consécration de l'église par Urbain II en 1096, être terminé après le passage du pape. En effet, il n'est pas nécessaire d'achever sa construction pour procéder à la consécration des portes et de l'église, des dispositions provisoires ayant très bien pu faire l'affaire. Une partie de la sculpture mise en place avant la consécration est complétée après 1098. Les premiers sculpteurs sont issus du chantier des parties hautes du transept. Les seconds connaissent le chantier de Compostelle qui prend un nouvel essor vers 1112 avec la construction de ses portails nord et sud.

Un portail homogène

Quoi qu'il en soit (12), il reste que nous sommes devant un portail précoce et conçu d'un seul tenant. Les ateliers issus de celui de Bernard Gilduin œuvrent ensemble ou se succèdent rapidement sans altérer la conception unitaire du programme, et les suivants finissent le travail des précédents. Thomas Lyman montre que la diversité stylistique n'est pas toujours pertinente pour signer des datations différentes, et qu'elle est plutôt la règle sur une même œuvre romane (13). En tout cas, Toulouse paraît particulièrement homogène comparé à quelques voisins contemporains espagnols. Ils sont fabriqués avec des plaques de pierre sculptées appliquées les unes contre les autres dans des logements peu profonds en formant des ensembles qui donnent parfois l'impression de juxtapositions factices. Par contre, à Toulouse un détail montre la précision des intentions et le soin porté à la réalisation. Les personnages des

8. Marcel AUBERT, « Saint-Sernin », *Congrès Archéologique de France, Toulouse, 1929*, Paris, 1930, p. 10-68; Marcel DURLIAT, *op. cit.*, *Saint-Sernin...*, p. 206, note 18.

9. Maurice SCHELLÈS, *Visiter l'abbaye de Moissac*, Rennes, Sud-Ouest, 1996, p. 4.

10. Quitterie CAZES et Olivier TESTARD, « Saint-Étienne de Toulouse : de la cathédrale romane à la première cathédrale gothique », *Congrès archéologique de France, Monuments en Toulousain et Comminges 1996*, Paris : 2002, p. 199-211.

11. Olivier TESTARD, « La vieille nef de la cathédrale de Toulouse et ses origines méridionales », *M.S.A.M.F.*, t. LIX, 1999, p. 73-91.

12. Outre l'analyse archéologique des étapes de construction de Saint-Sernin, il faudrait reprendre celles des édifices espagnols de référence.

13. Thomas LYMAN, *op. cit.*

scènes situées sous les pieds des apôtres sont placés entre les reliefs des rebords inférieurs et supérieurs des dalles dans lesquelles ils ont été taillés. Or, les rebords se prolongent dans la maçonnerie où elles sont scellées en dehors de toute nécessité constructive. Support et images ont été conçus ensemble.

L'iconographie du portail a subi peu de modifications. Avant l'intervention de Viollet-le-Duc (de 1860 à 1879), les éléments actuels sont en place, à l'exception de la plaque située au-dessus de Pierre, posée par l'architecte (14). Il donne un quart de tour au chapiteau de l'Annonciation probablement pour cacher sa face abîmée. Il remplace cinq modillons sur huit à la corniche supérieure sans que l'on sache s'ils sont fidèles aux originaux, ce qui nous empêche d'inclure la corniche dans le programme iconographique. Toutefois, il s'agit d'éléments périphériques et relativement secondaires – un cadre décoratif ou iconographique traité en mode mineur autour d'un programme majeur – qui ne font pas obstacle à l'analyse du portail.

Iconographie

Pour Marcel Durlat l'analyse iconographique reste partiellement conjecturale. Le tympan et le linteau forment une seule scène. Par les inscriptions de son nimbe, le Christ est représenté à la fois en roi (REX) « source de tout pouvoir sur terre », comme celui qui reviendra à la fin des temps (alpha et oméga), et comme image du Père (DEUS PATER). Les apôtres du linteau sont flanqués des hommes vêtus de blanc (Act 1, 10). Ils assistent à l'Ascension du tympan. Certains regardent vers le ciel pendant que d'autres commencent déjà à se mettre en route pour évangéliser la terre. Plus bas, sous le linteau, est figuré sur la console gauche David jouant de son instrument de musique. Il est assis sur deux lions. Trois des quatre chapiteaux sont historiés. Le premier a pour thème le Paradis terrestre et le Péché originel, le suivant l'Annonciation, et un troisième le Massacre des Innocents. Le quatrième est un chapiteau à feuillages et animaux. Enfin, les grandes figures des écoinçons sont les représentations de deux saints. À gauche, il est traditionnel de voir, à la suite d'Émile Mâle, Jacques le Majeur qui proclamerait le statut de Saint-Sernin comme station sur le chemin de Compostelle (15). Il s'ensuit qu'il faudrait voir dans les personnages accroupis de part et d'autre d'un végétal, sur la plaque demi circulaire placée au-dessus de sa tête, un vieil homme et un jeune homme : le magicien Hermogène et son disciple Philète dont les conversions sont obtenues par Jacques le Majeur. À droite, Pierre est accompagné d'une vigne qui grimpe le long d'un tuteur (16). En intégrant la scène placée au-dessus par Viollet-le-Duc, il serait couronné par deux anges. Il personnifie l'Église triomphante, tandis que sous ses pieds une représentation de la simonie en la personne de Simon le magicien fait écho au contexte de la réforme grégorienne.

Les autres parties du portail font l'objet d'hypothèses prudentes. Le thème des péchés, dont celui de Simon le magicien, semble irriguer l'ensemble. Il faudrait voir dans les personnages joufflus de la console qui fait face à David, une représentation de l'orgueil qui chevauche le mal représenté par les lions. La scène placée sous Jacques, où est sculpté un homme qui tient deux femmes par la tête, serait une dénonciation du nicolaïsme, dénonciation symétrique de celle de la simonie, deux maux qui menacent le clergé et l'Église. En dernier lieu, Henri Pradalier (17) ajoute que, probablement, Pierre représente une destinée exemplaire et Simon le magicien le mauvais exemple.

Tel que décrit, l'ensemble iconographique ne donne pas l'impression d'un programme très élaboré. Au passage du XI^e au XII^e siècle, nous serions devant un portail qui n'a pu s'appuyer sur les acquis des autres expériences, et qui n'est pas adossé à un scriptorium qui aurait pu lui apporter les bénéfices d'une ambiance intellectuelle favorable. Les concepteurs peinent à trouver une cohérence aussi aboutie qu'à Moissac.

Thomas Lyman reprend à son compte le travail de Anna Maria Cetto qui creuse le sillon initié par Marcel Durlat : la dénonciation des hérésies donne son unité au portail (18). Il distingue les représentations fidèles des textes canoniques : l'Ascension, la chute de Simon, les chapiteaux et David, des représentations moins explicites qui semblent évoquer le mal à travers des figures féminines. La présence de Pierre et Jacques serait motivée par l'importance des pèlerinages de Rome et Compostelle, mais aussi par le fait qu'ils sont associés dans un texte

14. Isidore Justin Séverin TAYLOR et Charles NODIER, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, t. 1, *Languedoc*, 1833, pl. 10 : la gravure montre que seule la plaque située au-dessus de Pierre est manquante ; photo de 1851, Bibliothèque de Patrimoine, Calotype de O. Mestral, cl MH 12378.

15. Émile MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 8^e éd. augm., Armand Colin, 1998, p. 293.

16. Une partie de cette vigne qui se détachait du reste de la dalle a été déposée en 1997 pour analyses et essais de nettoyage par l'atelier de restauration de monsieur D. Groux.

17. Henri PRADALIER, *op. cit.*, p. 279-281.

18. Thomas LYMAN, *op. cit.*

apocryphe grec, les *Kerygmata Petrou* (19), qui comportent une lettre adressée par Pierre premier évêque de Rome à Jacques premier évêque de Jérusalem. Les deux hommes au-dessus de Jacques seraient bien Hermogène et Philète. Sous Jacques, on trouverait d'autres hérétiques primitifs, les prophétesses Priscilla et Maximilla protégées par Montanus. Animées de l'orgueil des dualistes, Jacques en a débûsqué l'*anima duplex*. Les personnages qui font face à David seraient tirés de la *Psychomachie* de Prudence : des vertus terrassent les vices, en personnifiant la lutte du Bien contre le Mal.

Cette approche a l'avantage de proposer une lecture cohérente du programme composé autour de l'Ascension du tympan. Mais elle pêche par quelques détails. Le premier évêque de Jérusalem Jacques le Mineur n'est pas le vainqueur de Hermogène et Philète, Jacques le Majeur vénéré à Compostelle. La représentation du danger du montanisme, ou du nicolaïsme, par une scène calme et séduisante, pour montrer le mensonge de la séduction des fausses doctrines, est anachronique si on la compare avec la mauvaise passe dans laquelle se trouve le magicien, ou avec les vices du portail de Moissac. La remarque vaut aussi pour les personnages qui font face à David. Finalement, Thomas Lyman exprime des réticences quand il se demande qu'elle est la réception de Rufin au Moyen Âge ? On peut ajouter que si Rufin est diffusé, l'épisode montaniste de la vie de Jacques n'est pas repris par les autres auteurs, ni par Jérôme son contemporain (qui traite du montanisme par ailleurs), ni par les compilateurs ultérieurs. La raison en est que le montanisme disparaît vers le IV^e siècle et n'est mentionné parmi la liste des hérésies que jusqu'au VI^e siècle. Quelle est donc l'actualité de Montan à Toulouse à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle ? Sûrement pas à égalité avec Simon. Enfin, en ce qui concerne les vertus de la *Psychomachie* de Prudence, elles sont toujours représentées armées, ce qui n'est pas le cas à Toulouse (20). L'unique clef du combat victorieux contre les hérésies, dont les errements du clergé, est insuffisante. Il y a donc bien matière à reprendre l'étude du portail.

Le tympan et le linteau (fig. 2)

Le tympan

Le tympan est composé de cinq plaques de pierre disposées verticalement contre une maçonnerie de briques et pierres. Leur bord supérieur et les personnages en relief épousent la courbure de l'arcade. Le Christ en position centrale est le personnage dont le corps se détache le plus de la pierre. Il est en train de s'élever. Pour montrer le mouvement le sculpteur lui a donné une position non frontale, son visage est tourné vers la gauche et le haut. Ses mains sont tendues vers le ciel de part et d'autre de sa tête. Son pied gauche, placé légèrement plus haut, renforce l'élan ascensionnel de l'instant représenté. Son visage se détache sur un nimbe crucifère qui porte trois inscriptions : l'alpha et l'oméga, DEUS PATER, et REX sur les branches de la croix. Trois paires d'anges l'accompagnent. Il est aidé par deux anges qui le soutiennent en l'attrapant de chaque côté par la taille et par le bras. Immédiatement après les anges christophores, deux autres anges portent un bâton sommé d'une croix. Aux deux extrémités du tympan, deux nouveaux anges confirment le caractère glorieux de la scène du retour pour siéger auprès du Père, en levant la main en geste d'acclamation. Ils fléchissant une jambe non seulement pour s'adapter au tympan qui s'amenuise sous la voussure, mais aussi en signe de respect par gèneuflexion.

Le sens général est donné par les inscriptions qui sont très claires. Nous sommes en présence du Christ vainqueur de la mort, dont la royauté, rappelée par l'inscription REX et les sceptres des anges, n'est pas terrestre mais céleste comme l'indique la compagnie et la louange des anges. Il est consubstantiel et image du DEUS PATER (Jn 12, 44 ; 14, 9 ; Mt 11, 27 ; Lc 10, 22) auprès duquel il retourne trôner, et maître de toutes choses du début à la fin comme précisé par l'alpha et l'oméga (Ap 1, 8 ; 21, 6, inspiré d'Is 41, 4 ; 44, 6 ; 48, 12).

19. Les *Prédications (ou proclamations) de Pierre* ont peut-être été médiatisées dans le monde latin par le *De Recognitione* de Rufin. Elles relatent le combat victorieux de Pierre sur Simon le magicien.

20. Sonia SIMON, « Un chapiteau du cloître de Jaca représentant la psychomachie », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, 1981, p. 151-157.



FIG. 2. LINTEAU ET TYMPAN. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

Le linteau

Le linteau est composé de trois pierres qui proviennent de la réutilisation d'un ou plusieurs sarcophages retaillés (21). Au centre, le devant et le fond de la cuve sont appliqués contre la maçonnerie et maintenus par les consoles. La face avant du linteau est prolongée aux extrémités par les petits côtés de la cuve. Tout au long des trois surfaces, les douze apôtres auréolés sont alignés les uns à côté des autres. Leurs pieds reposent sur un rebord continu, et ils sont surmontés par une vigne qui se déploie sur une moulure horizontale ajoutée. Seuls Pierre et Paul, placés de part et d'autre de l'axe central vertical, sont reconnaissables (fig. 3). Pierre, à gauche, tient dans sa main gauche une clef, il est barbu. Paul, à droite, est représenté avec sa calvitie. Les apôtres ont le regard tourné vers le tympan, ils assistent à l'événement, à l'exception du personnage le plus à droite qui regarde à droite vers un ange. Les douze sont encadrés par deux anges reconnaissables à leurs ailes. Les pieds dans des nuées, ils ont les jambes fléchies, ce qui est la convention pour le mouvement, autrement dit ils arrivent du ciel. Ils portent un chapeau pointu à côtes, dont l'extrémité est recourbée comme un bonnet phrygien. Ils regardent tous deux vers la gauche (l'ouest). L'ange de droite porte un *volumen* déroulé comme un phylactère. L'autre, à gauche, porte un livre fermé.

21. D. GROULT, *Étude préalable à la restauration de la porte Miégeville*, mars 1997, étude réalisée pour la DRAC de Midi-Pyrénées.



FIG. 3. LINTEAU, Pierre et Paul. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

Le sculpteur montre des apôtres encore saisis par l'événement. Les anges sont les hommes vêtus de blanc qui leur demandent pourquoi ils restent là la tête en l'air (Act 1, 11). Ils leur signifient que l'écriture s'est accomplie, et leur annoncent la deuxième venue du Christ pour la fin des temps (nous reparlerons plus loin des objets qu'ils portent). Des apôtres ont déjà reçu le message et partent : ils esquissent un pas en croisant une jambe avec l'autre.

Il s'agit d'une sorte « pré-Pentecôte ». Jérôme traite le sujet dans sa réponse à la 9^e question de ses *Explications de divers passages de l'Écriture sainte* (22). Pour lui, la contradiction entre le souffle de l'Esprit Saint donné aux apôtres avant l'Ascension (Lc 24, 45 ; Jn 20, 22-23) et celui de la Pentecôte (Act 1, 4-8 ; 2, 1-4) n'est qu'apparente. Il faut comprendre qu'il y a différents degrés de grâces que Jésus-Christ communiqua aux apôtres, et qu'ils reçurent dans un premier temps le pouvoir de remettre les péchés (Jn 20, 23). Le linteau suit plus précisément les textes bibliques. Il faut remarquer que les apôtres sont, pour la plupart, porteurs du Livre (pas seulement les quatre évangélistes). Ce détail nous rappelle qu'ils ont été instruits par le Christ ressuscité. Il complète leur formation et définit leur tâche immédiatement avant l'Ascension dans une espèce de prélude à la descente des langues de feu : « Allez donc à toutes les nations, faites-en des disciples, baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit » (Mt 28,19) ; « Il leur dit : Allez dans le monde entier proclamer l'évangile à toute la Création » (Mc 16,15) ; « jusqu'au jour où ayant donné par l'Esprit Saint ses ordres aux apôtres qu'il avait choisis, il leur a été enlevé... » (Act 1, 2). Ces instructions sont l'autorisation d'aller prêcher et convertir. La consigne a été donnée par le Christ dès avant son retour auprès du Père, et par le truchement de l'Esprit Saint. L'épisode narré dans les versets qui précèdent

22. « Comment le Sauveur donne-t-il le Saint-Esprit à ses apôtres en soufflant sur eux, ainsi que le rapporte saint Jean, puisque, selon saint Luc, il leur promit de le leur envoyer après son ascension ? », Saint JÉRÔME, *Œuvres*, publiées par M. Benoît MATOUGUES, sous la direction de M. L. AIMÉ-MARTIN, Paris, Auguste Desrez imprimeur-éditeur, 1838, p. 86-89.

immédiatement ceux consacrés à l'Ascension, est considéré comme l'étape préalable indispensable à la Pentecôte. Au linteau, les apôtres savent déjà qu'ils doivent évangéliser les « nations », et c'est pourquoi ils portent le Livre. La Pentecôte leur donnera des outils complémentaires (grâces) essentiels à cette mission préétablie, à savoir : remplis de l'Esprit Saint, ils auront la science infuse de l'Écriture, autrement dit de la parole divine (dont le pâle reflet est l'exégèse), et pour accomplir leur tâche universelle, le pouvoir de « parler en langues » : la glossolalie.

Le linteau et le tympan

Le linteau et le tympan constituent un ensemble centré sur la deuxième partie du cycle de Pâques, acmé de la liturgie chrétienne. À ce stade, on peut faire deux sortes de remarques. Les unes sur l'organisation des scènes qui soutient, en une sorte de travail de fond, la signification générale ; les autres sur la signification globale que l'on a voulu donner à ces scènes et qui préside au choix des détails.

L'ensemble suit une organisation stricte où le tympan est céleste et le linteau terrestre. Le Christ s'est déjà élevé au-dessus du sol ; il n'est plus terrestre et déjà dans le ciel. Le tympan n'accueille que des êtres célestes. Le Christ est dans la compagnie des anges : ils sont un attribut de sa divinité. Tandis que les apôtres vont entreprendre leur tâche évangélisatrice évidemment sur terre. Les anges ne sont présents au linteau que comme liens entre le ciel et la terre ; ils sont des envoyés. Des détails des scènes confirment cette façon de voir. La séparation entre le ciel et la terre est parfaitement marquée. Elle est matérialisée, par la ligne horizontale du cordon sculpté qui sépare linteau et tympan. Il est en trois parties superposées. La partie supérieure représente des nuées incorporées au tympan sur lesquelles les anges et le Christ posent leurs pieds. Sa partie inférieure est ornée d'une vigne sinueuse avec pampres et feuilles. Ce sont les vignes du Seigneur que les apôtres vont faire fructifier et vendanger sur terre. Entre nuées et vignes est placée une rangée d'écailles brièvement interrompues par une table (fig. 3). Le motif des écailles est très répandu dans diverses situations. Toutefois, son association avec une table peut faire penser à l'évocation du décor que l'on trouve parfois sur les couvercles des sarcophages. Ces écailles, qui séparent les êtres terrestres de celui qui a vaincu la mort, viendraient alors nous rappeler que l'Au-delà de la tombe (tympan) se joue en deçà (linteau). Plus tard, avec sa diffusion, le motif pourra devenir surtout décoratif. Enfin, le tympan utilise la symbolique de la forme semi-circulaire de l'archivolte pour suggérer la voûte céleste, tandis que la partie terrestre est quadrangulaire (23), et peut donc prendre la forme rectangulaire du linteau.

Le tympan possède une signification en soi déjà évoquée ci-dessus. Mais le linteau n'est vraiment compréhensible qu'associé au tympan. Avec les deux anges qui aident le Christ « Toulouse renoue ainsi avec une tradition paléochrétienne [...] antérieure à celle où le Christ s'élève par ses propres moyens (24) ». Le Christ aidé dans son Ascension par deux anges sous l'œil d'apôtres témoins était déjà le sujet, dès 1020-1030, du linteau de Saint-André de Sorède. Mais le Christ en gloire y est représenté dans une position immobile et frontale, et des séraphins accompagnent les anges christophores. La présence des deux séraphins s'inspire d'une vision d'Isaïe (Is 6) pendant laquelle lui apparaît Yahvé trônant en gloire. Ils profèrent le *Sanctus* (Saint ! Saint ! Saint !). Ainsi, le sculpteur, en reliant l'Ancien et le Nouveau Testament, peut insister sur la réalisation de la prophétie : le Christ ressuscité qui trône maintenant aux cieux est celui qu'a vu Isaïe (25). La scène de Saint-Sernin est plus développée et surtout met l'accent sur le mouvement, pour deux raisons. Il s'agit d'abord d'établir les faits historiques, le sens littéral de l'Écriture à partir duquel tout s'ensuit. Augustin avait affirmé pour toujours la primauté du sens littéral, contre les tentations gnostiques. Son but est de souligner que le mystère divin n'est pas d'essence purement philosophique, qu'il comporte des étapes matérielles, qui se sont effectivement passées. Elles sont la réalisation des prophéties, comme celle d'Isaïe à laquelle Sorède et Saint-Sernin font allusion, et sont la garantie de la solidité des promesses faites pour le présent et le futur. Le linteau et le tympan établissent donc la réalité de la venue du Messie, de son ascension et de son règne aux cieux. Au préalable, il a donné mission aux apôtres en les instituant témoins propagateurs, en les faisant passer de l'état de disciple à celui d'instructeurs. En dissociant le céleste (tympan) du terrestre (linteau), on insiste sur le rôle fondamental de la transmission de pouvoir aux apôtres pour mener ce bas monde vers le salut.

23. Le symbolisme de la forme pourrait provenir de celle du Paradis terrestre et des quatre fleuves qui l'irriguent, et de la symbolique du nombre 4 qui désigne les choses de ce monde, corporelles ou temporelles (quatre éléments et humeurs, quatre directions, etc.).

24. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane...*, op. cit., p. 403.

25. Saint JÉRÔME, *Œuvres*, op. cit., p. 45. Jérôme s'appuie sur Jean.

Les consoles

Les consoles qui soutiennent le linteau à ses extrémités sont deux gros corbeaux dont la face interne concave accueille les personnages. Sur la console de gauche (fig. 4) il est aisé de voir dans ce musicien barbu et couronné, le roi David. Il porte un instrument de musique dans la main gauche, un archet dans la main droite. Il est assis sur deux lions dont les corps se croisent en X derrière son dos, gueules en haut, arrière-trains en bas. Les gueules aux crinières ébouriffées émergent de chaque côté du personnage à hauteur de ses épaules, tandis que les pattes arrière s'appuient sur le même sol que les pieds du musicien.



FIG. 4. CONSOLE DE GAUCHE. David. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.



FIG. 5. CONSOLE DE DROITE. Deux personnages avec des lions. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

La place de David à l'entrée de l'église doit être rattachée au psaume 138 (1-2) où David se prosterne devant le Temple et psalmodie pour Dieu en présence des anges. Le thème de la présence de David au seuil du Temple est plus directement évoqué dans d'autres Psaumes (Ps 65, 5 ; 84, 3 et 11 ; 100, 4).

David est aussi une personnification du repentir et du rachat, et le modèle du souverain idéal, comme il appert de l'*Apologie de David* par Ambroise de Milan, une étude du psaume 50. David, qui a fait tuer Urie et a commis l'adultère avec Bethsabée, s'est abondamment repenti après sa faute exceptionnelle. Il la confesse et en implore le pardon. Tout le reste de sa vie a montré que son péché n'avait été qu'un égarement passager. Le thème du pardon est bien résumé dans l'exégèse du nombre 50 exposée au paragraphe 42 (26). Après avoir expliqué que ce psaume n'est pas inséré à sa place chronologique, Ambroise cherche à montrer que son rang dans l'ensemble est plus important. Associé au jubilé cinquantenaire, il symbolise le pardon. Par sa faute extraordinaire, David montre la fragilité humaine. Par sa contrition, il indique que la perfection des saints est imitable et qu'elle dépend entièrement de la grâce divine. David est donc une figure particulière du mystère du Salut. Par son humanité, sa capacité à se repentir et à s'améliorer, David soumis à Dieu est le souverain idéal présenté en exemple. Mais pour approfondir le rôle de David sur le portail, il faut le regarder avec son complément indispensable : la console de droite.

26. AMBROISE DE MILAN, *Apologie de David*, Paris, Cerf, Sources Chrétiennes, 1977, p. 124-127.

La deuxième console porte deux personnages aux visages poupins (fig. 5). Ils sont assis chacun sur le dos d'un lion dont ils tiennent sous leurs bras la tête qu'ils ont ramenée sur leurs genoux. Leurs têtes sont coiffées d'un bonnet pointu à grosses côtes dont la pointe retombe à la manière d'un bonnet phrygien. Ils se tiennent jambes croisées et leurs pieds sont l'un chaussé, l'autre nu. Les poils des crinières se répandent en mèches et les pattes des fauves apparaissent derrière les jambes des personnages.

Leurs visages les ont fait prendre pour des figures féminines de l'orgueil. Explication qui ne peut être retenue pour des raisons esthétiques : la représentation d'un péché ne peut être, à cette date, que repoussante. Nous sommes donc probablement devant des personnages nobles. En y regardant de plus près, il s'agit sans aucun doute possible de deux anges. En effet, comme l'avait bien vu Marcel Durliat, leur bonnet est identique à celui des anges du linteau. Ensuite, dans l'angle supérieur, derrière l'épaule gauche du personnage de droite sont visibles, bien rangées, des sortes d'écailles pointues à nervure centrale ; ce sont les plumes d'une aile d'ange repliée et comprimée entre son corps et la courbe du corbeau contre laquelle il est adossé. Le manque de place n'a pas permis au sculpteur de les déployer. Alors, leurs pieds, l'un dénudé l'autre chaussé, prennent sens. L'Écriture et ses interprétations nous renseignent. L'épisode du lavement des pieds est exploité par Jérôme dans *Sur les séraphins ou explication du prophète Isaïe*, qui est un commentaire d'Isaïe 6 (27). Il explique que les apôtres ne sont pas exempts de souillures et qu'ils ont dû se salir les pieds dans le commerce des hommes. Jésus, avant de regagner le ciel, voulait les purifier des taches du péché, en vertu de « ce que dit le prophète : "les pieds de ceux qui annoncent la paix sont beaux" et qu'ils puissent dire eux-mêmes avec l'Église : "J'ai lavé mes pieds ; comment pourrai-je les salir à nouveau ? Si après la Résurrection, ils devaient encore recouvrir de poussière leurs pieds cela marquerait combien de peines ils s'étaient données pour annoncer l'Évangile, se faisant juif avec les juifs, gentils avec les gentils, en portant leur zèle jusqu'à se salir les pieds afin de les faire entrer tous dans la voie du salut. » Les apôtres du linteau sont pieds nus. C'est donc bien sur terre, dans le commerce des hommes, qu'on se salit les pieds. Les pieds, l'un nu, éternellement propre, l'autre chaussé pour se protéger des salissures du bas monde, indiquent la fonction de messenger divin des anges, à cheval sur le céleste et le terrestre (28). La même disposition se trouve aux pieds des personnifications des signes du lion et du bélier, provenant de Saint-Sernin et aujourd'hui déposées au Musée des Augustins de Toulouse. Jean Adhémar y voyait une référence au Mercure gaulois (29). Nous sommes devant une christianisation du thème du messenger antique, au moyen d'Isaïe 52, 7 : « Qu'ils sont beaux sur les montagnes les pieds des messagers qui publient la bonne nouvelle de la paix, qui publient le bonheur. »

Les deux consoles réunies montrent David qui par ses chants combat le Mal qui a pris la forme des lions, et aide les anges de l'Au-delà à le contenir. En effet, pour nombre de commentateurs, David combat le Diable sous des enveloppes animales : le lion, l'ours, le loup, le serpent, le dragon, etc. Dans les psaumes, les lions, quand ils ne sont pas de simples animaux, sont systématiquement des représentations du Mal (Ps 10, 9 ; 17, 12 ; 22, 14 et 22 ; 35, 17 ; 57, 5 où l'évocation des lions est suivie d'une ascension en 6 ; 74, 4 les adversaires rugissent ; etc.). Césaire d'Arles ne s'y trompe pas : chacun de ces animaux représente le Mal et David, qui en bon pasteur défend ses brebis, est une préfigure du Christ (30). David combat à mains nues dans I Sam 17, 34-36, il saisit l'animal à la gorge, le frappe et le tue. L'évêque Jean de Naples, dans un sermon au VI^e siècle, nous donne une précision qui pourrait expliquer complètement la scène : « Quand David enfant défendait les brebis contre la férocité des fauves, il étouffait le lion et l'ours en les maintenant sous son aisselle. D'où l'enfant tenait-il cette force, sinon du fait que déjà Dieu en lui réalisait les mystères ? Qu'était-ce en effet qu'étouffer l'ours et le lion et défendre les brebis, sinon annoncer la venue du Seigneur Jésus-Christ, qui a enchaîné Satan et ses anges pour délivrer son troupeau de la gueule du lion rugissant, lui qui a "foulé aux pieds le lion et le dragon" (Ps 90, 13) ? » (31). Césaire mentionne aussi l'ours et le lion étouffés par David, ce qui figure la victoire du Christ sur le Mal et, par extension, « l'Église [...] arrachée à la patte du Diable, c'est-à-dire à son pouvoir ou à sa gueule » (Sermon 121, 4) (32). Dans l'initiale des psaumes de la Bible de Moutier-

27. JÉRÔME, *op. cit.*, p. 44-51.

28. Le rapprochement dans la même scène des pieds souillés et purs des anges avec la gueule des lions pourrait provenir de Jérôme qui, dans *Sur les séraphins*, met directement en relation pieds et bouche. Il donne son interprétation du lavement des pieds pour éclairer la signification du charbon ardent porté à la bouche d'Isaïe (Is 6, 6-7). Les pieds propres s'opposent à la bouche souillée par de mauvaises paroles. JÉRÔME, *op. cit.*, p. 48-49.

29. Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, C.T.H.S., 1996 (1939), p. 252-253.

30. Martine DULAËY, « Des forêts de symboles ». *L'initiation chrétienne et la Bible (I^{er}-VI^e siècles)*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 245-246.

31. Pseudo-Chrysostome, *Homélie 24*, citée par Martine DULAËY, *op. cit.*, p. 245.

32. Martine DULAËY, *op. cit.*, p. 246.

Grandval (fol. 234), David saisit le lion par la gueule. David ne pouvant à la fois chanter et étouffer les lions rugissants, ce sont les anges de Ps 138, 1 qui s'en chargent (33). Par ses chants glorificateurs, David contribue donc à défendre son troupeau. Il préfigure le combat par la parole du Christ, nouveau David, contre les fausses paroles qui sont représentées ici par les rugissements des lions dont la gueule est ouverte et maintenue par les mains des anges. Le combat visible contribue au combat invisible du Bien contre les forces du Mal. Le Bien est personnifié par des anges sereins, aux plumes bien lissées. Ils s'opposent aux lions dont le désordre des poils en flammèches reflète le Mal qui les anime.

Les chapiteaux

Les chapiteaux sont répartis deux par deux de part et d'autre de la porte. À gauche, le chapiteau intérieur (fig. 7) est sculpté sur ses quatre faces. Son thème général est l'Incarnation. La face avant représente l'Annonciation. À gauche, l'ange Gabriel porte de la main gauche un bâton surmonté d'une croix, et désigne de l'index tendu de sa main droite Marie qui se trouve au centre du chapiteau. À droite, un second ange encense Marie. La face voisine accueille l'embrassade de la Visitation. À la droite, un ange tient une croix dans la main droite et un livre dans sa main gauche. Les deux autres faces sont plaquées contre les côtés de l'angle rentrant du ressaut où se loge la colonnette. D'après Marcel Durliat y sont représentés des anges saisis en plein vol qui portent des voiles au-dessus de leur tête comme



FIG. 6. CHAPITEAU DE GAUCHE EXTÉRIEUR. Massacre des Innocents. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.



FIG. 7. CHAPITEAU DE GAUCHE INTÉRIEUR. Annonciation et Visitation. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

33. Le choix du lion parmi les animaux symboles du Mal suit la *Première Épître de Pierre* 5, 8. Il est renforcé par la christianisation dans l'Antiquité tardive du combat d'Hercule contre le lion de Némée. Le héros est souvent représenté saisissant la tête du lion à mains nues. Le choix de tenir les lions par la gueule est également à rapprocher de l'exégèse de Samson « vainqueur du « lion rugissant » qui l'empêchait de rejoindre sa fiancée qui devient l'image du Christ triomphant malgré l'hostilité pour répandre la bonne parole, ou les premiers fidèles face aux païens. L. VIEILLEFON, « Hercule, Samson, David : confluences et influences durant l'Antiquité tardive », *Bulletin archéologique du C.T.H.S.*, 30, 2003, p. 151-177, notamment p. 171.



FIG. 8. CHAPITEAU DE DROITE INTÉRIEUR. Expulsion d'Adam et Ève du jardin d'Éden. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.



FIG. 9. CHAPITEAU DE DROITE EXTÉRIEUR. Feuillages et animaux. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

ceux de la table d'autel de Bernard Gilduin (34). L'autre chapiteau de gauche (fig. 7) n'est sculpté que sur deux faces puisqu'il fait queue dans la maçonnerie. Nous y voyons le Massacre des Innocents. À droite, une mère tente de soustraire son enfant aux coups d'un homme portant hache. Sur l'autre face, un autre homme brandit une épée de sa main droite tandis qu'il tient avec sa main gauche la tête d'un enfant courbé qui joint ses mains.

À droite de la porte, le chapiteau intérieur (fig. 8) est sculpté sur ses quatre faces. Il traite du Pêché originel. Sur le côté de la corbeille, Adam au centre de la face et Ève à gauche se cachent le sexe avec une feuille de figuier. À droite, un ange mène Adam hors du Paradis terrestre. La face avant porte un personnage agenouillé qui tient une étoffe. Quand le chapiteau a été tourné lors de la restauration de Viollet-le-Duc, cette face a remplacé celle où un ange brandit une épée tandis que Dieu en colère expulse Ève (35). La quatrième face porte le chérubin de Genèse 3, 24 qui garde la porte du Paradis terrestre pour interdire l'accès à l'arbre de vie (36). Le chapiteau extérieur (fig. 9) semble être une pièce rapportée, tant par son style qui tranche avec les autres chapiteaux, que par son sujet qui est en rupture avec le reste du portail : point de personnages ni de scènes bibliques, mais un chapiteau feuillagé habité d'animaux.

La signification générale de chacun des trois chapiteaux historiés égrenée au fil des descriptions est explicite. Il reste deux détails d'interprétation délicate : l'homme qui porte une étoffe devant lui, et les anges qui déploient des voiles au-dessus de leur tête.

L'homme à l'étoffe du chapiteau du péché originel serait un avatar du dieu Caelus dont le tissu serait une représentation symbolique de la voûte du ciel par comparaison avec un sarcophage paléochrétien du Vatican (37). Mais sur le chapiteau, le drapé passe devant le corps nu du personnage, alors que dans ce type de représentation le

34. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane...*, op. cit., p. 400.

35. Cette face était visible avant que le chapiteau ne soit tourné. De l'ange il ne reste qu'un bout d'aile et l'épée qu'il brandissait.

36. D'après un moulage réalisé pour Thomas W. Lyman. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane...*, op. cit., p. 399.

37. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane...*, op. cit., p. 399 et note 63 p. 488.

tissu prend la forme d'un arc de cercle au-dessus de la tête du dieu qui le tient, comme sur le sarcophage de Junius Bassus du Vatican. Disposition qui correspond mieux aux anges cachés du chapiteau de l'Annonciation et qui représenteraient le ciel que le Fils a quitté pour s'incarner dans le ventre de Marie.

Plusieurs explications qui ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre peuvent être évoquées. Le chapiteau du péché originel pourrait suivre de près la fin de la Genèse. Ge 3, 21 offre une explication simple. L'homme porterait les tuniques de peau confectionnées par Dieu pour revêtir Adam et Ève chassés du Jardin d'Éden, désormais conscients de leur nudité, et qui sont sur la face voisine du chapiteau.

Il faut également le comparer avec les anges du chapiteau de l'Annonciation. La représentation y est du type de celle qui est contenue dans *Psalterium aureum*, manuscrit carolingien conservé à la bibliothèque de Saint-Gall, où l'on peut voir David entouré de danseurs. Deux d'entre eux tiennent un tissu au-dessus de leur tête. Dans le manuscrit, il s'agit de rapprocher David de Pépin le Bref et Charlemagne considérés comme de nouveaux David dans les lettres du *Codex Carolinus*. L'Église préférera ensuite associer l'Empereur à Constantin, pour attribuer la qualité de nouveau David uniquement au Christ. On retrouve ce voile dans un autre contexte. Jean, inspiré par l'ange et accompagné des quatre vivants, est représenté tenant un voile au-dessus de sa tête au frontispice du début de l'Apocalypse de la Bible carolingienne dite de Moutier-Grandval (38). Finalement, la caractéristique commune à tous ces voiles, outre le tissu, est leur forme, comme s'ils étaient gonflés par le vent au-dessus de la tête des personnes qui les tiennent. Son origine est très probablement à rechercher dans l'Antiquité. Les victoires ou génies païens antiques ou paléochrétiens sont la source communément évoquée (39). On peut ajouter à la liste la maison des mystères de Pompéi, que le Moyen Âge n'a évidemment pas connue, et qui recèle au sein du grand salon une mégalographie qui représente l'initiation d'une jeune fille au mariage selon les prescriptions du culte de Dionysos. Parmi les personnages, Aura, la personnification de la brise avec son manteau gonflé par le vent, descend du ciel. Elle a pu parvenir au Moyen Âge par d'autres images aujourd'hui disparues. Une trace de la christianisation du souffle du divin Éole en souffle de Dieu est peut-être contenue dans la réutilisation chrétienne du sarcophage antique dit « de Proserpine » amené dans la chapelle palatine d'Aix. Le mythe de Proserpine enlevée par Pluton le maître des Enfers et qui, selon le jugement de Jupiter après les protestations de Cérès, devra passer une partie de l'année sur terre et l'autre sous terre, est interprété au Moyen Âge comme un symbole de résurrection qui sied bien à la réutilisation carolingienne du sarcophage. Or, le sarcophage comporte des personnages dont les habits sont gonflés par-dessus leur tête. Le souffle de Dieu qui régit toutes choses semble balayer la scène. Le même souffle inspire le David de la Bible de Moutier-Grandval et le Jean du *Psalterium aureum*.

Sur le chapiteau de l'Annonciation, le voile gonflé par le vent au-dessus de la tête des anges devient la représentation du souffle de Dieu qui vient s'implanter dans le ventre de Marie. En ce qui concerne l'autre chapiteau, comme il semble qu'il faille rester sur le plan symbolique, on pourrait alors voir dans ce voile qui a perdu son galbe l'extinction du souffle de Dieu, c'est-à-dire la perte du rapport direct avec Dieu pour les hommes qui ont goûté au fruit de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal. Le jeune homme nu caché derrière ce qui n'est plus qu'un tissu ou des peaux de bêtes, représente alors l'innocence perdue.

L'hétérogénéité introduite par le premier chapiteau n'a pas fait considérer l'ensemble des chapiteaux comme une unité iconographique. En fait, les quatre chapiteaux sont plus structurés qu'il n'y paraît de prime abord et forment un programme où le premier chapiteau joue un rôle. Il faut constater d'abord que les trois chapiteaux historiés forment une série correctement rangée sur le plan chronologique. Elle commence à droite du portail avec un chapiteau de l'Ancien Testament, et se poursuit à gauche avec deux chapiteaux du Nouveau Testament où les scènes, qui se suivent dans le récit biblique, sont disposées également de droite à gauche. À la porte des Comtes, du bras sud du transept de Saint-Sernin, la lecture chronologique des chapiteaux suit le même ordre de droite à gauche, ou plus précisément de l'est vers l'ouest. Le choix d'un sens de lecture inverse de celui du déchiffrement de l'écriture n'est pas anodin et ne relève pas d'une erreur, d'un effet de miroir mal maîtrisé. Pour Honorius Augustodunensis, le temps est comme une corde tendue d'est en ouest (40), du levant au couchant. Le Paradis terrestre est réputé être à l'est, Jérusalem est au centre et Rome plus à l'ouest. C'est le sens de l'histoire représentée sur les mappemondes.

Avec le premier chapiteau, le sculpteur est venu compléter un programme déjà établi qu'il a bien lu, ou dont on lui a indiqué le sens. À moins que le concepteur ait choisi dans les chapiteaux qui étaient produits alors sur le

38. Walter CAHN, *La Bible romane*, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 49, fig. 26.

39. Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin...*, op. cit., p. 78.

40. Aaron GOUREVITCH, *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 122, note 149; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *De Imagine Mundi*, II, 3.

chantier, un de ceux qui lui semblaient le mieux illustrer son propos. Il a placé là une scène de l'Ancien Testament antérieure à l'expulsion du Paradis terrestre, autrement dit la Création. Plus précisément la partie de la Création qui se situe avant celle de l'homme, à savoir celle des végétaux et des animaux. Le chapiteau aux motifs animaliers et végétaux courant à Saint-Sernin ne prend de signification particulière que dans le contexte précis de son emploi. Encore que, pour s'en tenir aux psaumes, le psaume 104 est une célébration de la nature qui par son harmonie reflète le geste divin. Pour Augustin, la nature est un miracle de Dieu, même si avec Grégoire le Grand il y a lieu de distinguer la loi naturelle des miracles qui sont autant de théophanies, des leçons ou des avertissements pour l'homme (41). C'est à l'intérieur de cette nature que se déploient successivement la loi naturelle, la loi mosaïque et enfin la nouvelle loi. La profusion des chapiteaux à feuillages dérivés de l'antique, au milieu desquels apparaissent parfois ça et là des chapiteaux historiés pourrait refléter cette conception. Ainsi, les chapiteaux où un personnage les bras écartés tient dans chaque main un arbre ou une plante sont probablement la représentation de la terre, comme sur le rouleau de l'*Exultet* du trésor de la cathédrale de Bari (vers 1055-1056) (42). La représentation antique de la terre nourricière sous la forme d'une femme qui allaite des animaux, dont des serpents, ayant été interprétée au Moyen Âge comme une représentation de la luxure (43).

La réintégration du premier chapiteau dans la série permet une lecture en deux groupes qui s'opposent et se complètent. Répartis de chaque côté du portail, chacun est en soi un début et une fin. Les chapiteaux de l'Ancien Testament comportent la Création faite en six jours et simultanément, et la fin du temps d'Éden avec l'expulsion d'Adam et Ève. Les deux autres chapiteaux représentent un nouveau temps qui débute avec l'Annonciation à Marie, moment de l'Incarnation, et se termine avec le Massacre des Innocents. Premiers martyrs sans tache, ils sont sacrifiés pour la cause de Dieu et celle des hommes. Ils sont une préfiguration du sacrifice sur la croix du Messie exempt de tout péché par excellence. Le groupe du Nouveau Testament résume de manière littérale et allégorique l'ensemble de l'Incarnation. De plus, comme l'expulsion du Jardin d'Éden est le début de l'histoire de l'Ancien Testament, la mort allégorique du Christ est le début du temps apostolique destiné à durer jusqu'au retour du Christ à la fin des temps annoncé lors de l'Ascension du tympan par les anges du linteau. Dans les deux cas, les événements ultérieurs sont comme élidés pour souligner les thèmes de la faute et du rachat.

Pierre et Jacques

Dans les écoinçons dessinés par l'extrados des archivoltes, au-dessus de la prolongation des tailloirs en moulure horizontale et sous la corniche qui coiffe le tout, sont placées les images de deux grands personnages, à droite Pierre (fig. 11), et à gauche Jacques (fig. 10). Ils sont sculptés dans de grandes dalles de marbre rectangulaires disposées verticalement. Elles sont augmentées au-dessus et au-dessous, de scènes plus petites de la même largeur. Sous les pieds, les compléments sont à peu près carrés; en tête, ce sont un rectangle allongé à droite et un demi-cercle à gauche.

L'identité de Pierre est inscrite sur son nimbe : SANCTUS PETRUS APOSTOLUS. Il est aisément reconnaissable par les clefs qu'il porte à la ceinture qu'il effleure de sa main gauche. Sa main droite est levée en signe de bénédiction. Ses pieds chaussés de sandales reposent sur deux lions massés en boule. Sa tête imberbe est couverte d'une coiffe côtelée. Derrière lui, à droite et à gauche, les montants verticaux d'une sorte de tuteur se rejoignent derrière sa tête. Sur le montant de droite grimpe une vigne. Au-dessus de sa tête deux anges ailés, en buste, coiffés d'un bonnet, tiennent chacun dans une main un disque sur lequel est dessinée une croix. De leur autre main qui est voilée, ils portent ensemble un objet. Comme la plaque a été ajoutée par Viollet-le-Duc, on peut douter de son origine. Sa provenance nous est inconnue. Toutefois, sa largeur qui correspond parfaitement à celle de Pierre, ses qualités esthétiques qui la rattachent au développement de la sculpture de Saint-Sernin, et sa signification dont nous verrons qu'elle s'accorde très bien au voisinage de Pierre, font penser que Viollet-le-Duc n'a fait que reconstituer l'ensemble d'origine en remettant manifestement cette scène à sa place (44).

Sous les pieds de Pierre est représentée la chute de Simon le magicien (fig. 13). L'inscription gravée à côté de sa tête informe de sa qualité de MAGVS, tandis que sous ses pieds il est précisé ARTE FVRENS MAGICA SIMON IN SVA

41. André VAUCHEZ, *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 41-42.

42. André GRABAR, *La peinture romane*, Genève, Skira, 1958, p. 147.

43. Jean ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 197-200.

44. Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin...*, *op. cit.*, p. 86; *id.*, *La sculpture romane...*, *op. cit.*, p. 406.



FIG. 10. SAINT JACQUES. *Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.*



FIG. 11. SAINT PIERRE. *Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.*

OCCIDIT ARMA, « Égaré par son art magique, Simon succombe à ses propres armes ». Deux diables ailés, les pieds griffus et palmés, les « pattes » pliées et la langue pendante sous l'effort, tentent de soulever Simon assis sur un siège. L'index de sa main droite montre sa jambe blessée dans sa chute mentionnée dans le chapitre 32 du texte apocryphe des *Actes de Pierre* (45).

À gauche du portail, l'inscription sur l'auréole nous informe que nous sommes en présence de Jacques. Il porte sa main gauche à sa ceinture pendant que son bras serre un livre fermé contre son corps, et sa main droite est levée devant sa poitrine, la paume vers le spectateur. Ses pieds sont posés sur deux oiseaux recroquevillés. De chaque côté sont disposés des bâtons ébranchés dont l'extrémité basse est enveloppée par des végétaux et tenus en tête par la gueule d'un animal, probablement un lion. Au-dessus de lui, deux personnages accroupis se font face en tenant les entrelacs des plantes qui les environnent.

En dessous de Jacques, la scène est bien remplie (fig. 12). Un homme barbu se trouve entre deux femmes assises sur des lions qu'elles tiennent par la crinière. L'homme pose ses mains derrière la tête des femmes qui se regardent. Contrairement aux descriptions habituelles, les deux femmes sont chaussées, l'une porte des sandales, l'autre des chaussures fermées.



FIG. 12. UN HOMME BARBU ET DEUX FEMMES SUR DES LIONS. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.



FIG. 13. SIMON LE MAGICIEN. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

Le cadre

Les sculptures ont bien souvent été lues séparément, mais nous savons que le Moyen Âge se plaît à donner une signification hiérarchique à la taille relative des personnages qui se côtoient. Il faut donc faire l'hypothèse qu'on ne doit pas lire les petites scènes de manière isolée, mais en tenant compte de leurs relations avec les personnages principaux qu'elles accompagnent. Bien que placées dans un registre spécifique, elles ont alors pour rôle d'enrichir la signification des grandes sculptures, autrement dit une fonction de connotation. Elles précisent le discours tenu en principal, par opposition ou en complément, en définissant le caractère prépondérant qui a été choisi pour les saints représentés. L'organisation du support sur lequel se détachent les personnages renforce l'idée de la complémentarité des scènes de la même manière qu'entre le tympan et le linteau. Par leur sujet et par leur taille, ce sont les figures de Pierre et Jacques qui dominent. La mise en place des grands personnages sur la partie supérieure du portail en font

45. *Actes de Pierre*, éd. de Léon VOUAUX, Paris, Letouzey et Ané, 1922, p. 413.

des élus. La posture frontale et hiératique est associée aux personnages importants, et leur position au même niveau que le Christ en ascension suffit à les désigner comme élus au ciel. La comparaison avec les scènes sous-jacentes affirme cette qualité, mais les scènes secondaires associées aux saints sont-elles pour autant célestes ? Sûrement pas pour Simon. Le sculpteur a pris soin de leur appliquer un traitement différent. Les corps de Pierre et Jacques flottent en l'air les pieds simplement posés sur des animaux, tandis que la scène de Simon et sa symétrique sont rigoureusement assujetties à un cadre, formé par les rebords de la cuvette ménagée dans la pierre pour dégager les personnages. Ils ont les pieds appuyés sur le rebord bas qui reproduit un sol bien terrestre, et la tête contre le rebord supérieur qui referme le cadre, et les empêche de s'échapper au-dessus, comme les apôtres du linteau sont confinés entre le sol-rebord et la vigne. Par ailleurs, nous avons vu que les rebords inférieur et supérieur sont continués horizontalement au-delà de la dalle sculptée pour venir buter contre les archivoltes du portail en créant une dépression qui se prolonge visuellement de part et d'autre des voussures qui les séparent. Par ce moyen, le sculpteur matérialise un registre inférieur. La différenciation entre le terrestre et le céleste, affirmée entre le linteau et le tympan, a été soigneusement répétée dans l'organisation des figures de Pierre et Jacques avec les scènes inférieures. On peut d'ailleurs se demander si la scène de Simon et sa symétrique n'ont pas été situées légèrement au-dessus du linteau uniquement pour que la moulure saillante qui prolonge le tailloir des chapiteaux n'empêche pas de bien voir le dispositif.

Pierre et Simon le magicien

Si l'on considère que les anges au-dessus de la tête de Pierre (fig. 15) n'ont fait que retrouver leur place d'origine et qu'ils portent une couronne, leur association avec Pierre insiste sur son statut de prince des apôtres. Il est le résumé de l'Église institutionnelle, représentante sur terre de la royauté présente et céleste du Christ. Les petits objets ronds frappés d'une croix que tiennent les anges de leur autre main sont souvent reconnus comme des hosties dont la présence se justifie par la proximité de Pierre. Le rapprochement des hosties avec Pierre-Église nous semble une fausse évidence puisqu'une seule espèce aurait suffi. Au nombre de deux, les objets pourraient représenter plutôt les deux petites pièces de monnaie que la femme de l'Évangile mit dans le tronc du temple (Mc 12, 42 et Lc 21, 2). Dans son *Sur les séraphins*, Jérôme nous en fournit la signification. Elles sont une figure du Nouveau Testament qui renferme les commandements de l'ancienne et de la nouvelle Alliance. Elles sont l'équivalent des pincettes portant braise du séraphin d'Isaïe 6, 6-7. Le Nouveau Testament, prenant pour ainsi dire avec des pincettes de l'une et l'autre loi, le charbon ardent de la parole de Dieu, touche nos lèvres et les purifie de leur souillures, en dissipant toutes nos ténèbres par les lumières de la vérité. Les pincettes nous sont encore représentées par... les deux petites pièces (46). La veuve indigente, sur laquelle Jérôme a attiré notre attention, pourrait être représentée juste au-dessus sur le corbeau de la corniche (fig. 14). Elle regarde Pierre et tient dans une main un objet rond qui préciserait le sens des piécettes portées et magnifiées par les anges. Le caractère juridique de l'image complète opportunément le rôle institutionnel de Pierre.

L'association de Pierre au couronnement est aisée à lire. Par contre, en ce qui concerne les scènes installées sous les pieds des deux saints, leurs relations aux personnages principaux sont le produit d'une autre complexité. Elles s'appuient sur la confrontation de l'histoire prêtée à chacun des protagonistes et en exploitent les points de rencontre qui peuvent être soit historiques, soit de simples similitudes formelles. L'association du magicien avec Pierre doit résulter du versant du saint que le commanditaire a souhaité éclairer et mettre en évidence en rapprochant ces deux images. Aussi est-ce essentiellement en interrogeant la vie prêtée à Simon le magicien que nous essayerons d'atteindre les raisons de la juxtaposition et du choix de l'épisode par le commanditaire.

Simon le magicien

Simon le magicien (fig. 13) est traditionnellement associé au péché de simonie. Par le fait qu'il a voulu acheter à Pierre le secret des prodiges des apôtres (Act. 8, 9-23), Simon symbolise le trafic des biens ecclésiastiques. Le combat contre la nomination des clercs par des laïcs et la dilapidation des biens de l'Église prend place dans le contexte de la réforme grégorienne. Mais l'évidence de la représentation empêche de la discuter, alors qu'on peut douter qu'il s'agisse ici de ce seul thème pour des raisons qui tiennent à l'actualité de la simonie à Toulouse à cette époque, au type de la représentation, et à la personnalité de Simon mise en avant.

46. JÉRÔME, *Œuvres*, op. cit., p. 50.

La simonie peut-elle encore être dénoncée sur la façade de Saint-Sernin à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle ? Elle est combattue dès le concile de Toulouse en 1056 ; l'évêque Isarn, ancien prévôt de Saint-Sernin, réforme le chapitre cathédral en 1073. Le collège de Saint-Sernin suit en adoptant la règle d'Augustin en 1073-1076. La réintégration en 1083 sur décision du pape des chanoines expulsés en 1082 par l'évêque avec l'aide du comte de Toulouse ruine à la fois l'accusation éventuelle de simonie à l'encontre de Saint-Sernin, et les bonnes relations entre les chanoines et l'évêque (47). Le comte se repent et décide de protéger la collégiale qui sera érigée en abbaye en 1117. Donc, même si l'on choisit la date la plus précoce pour le portail, l'essentiel de la réforme est acquis, le comte de Toulouse est partie prenante de cette réforme, les biens sont déjà restitués pour l'essentiel, Saint-Sernin est en pleine période d'acquisitions (48).

De plus, il faut se rappeler que l'accusation de simonie est proférée par Cluny à destination principalement des chanoines (49). Les clercs pouvaient-ils accepter de mettre sur la place publique une question interne à l'Église, et qui ne concernait que quelques grands laïcs dont les familles sont des réservoirs de cadres ecclésiastiques ? Était-il judicieux de placer sur un portail qui présente une grande page de l'histoire et de la foi chrétienne à l'ensemble des fidèles, un problème si particulier qu'il ne concerne qu'une petite partie de la population ?... et les turpitudes du clergé ? N'a-t-on pas cherché à représenter des thèmes plus universels qui s'adressent à tous les ordres de la société, comme celui de la charité à la Porte des Comtes voisine, qui met en jeu le thème du lien d'amour consubstantiel à la communauté chrétienne (50). L'avarice, le refus d'aide aux pauvres, le manque de générosité, sont des ferments de dissolution de la communauté.

Le type de représentation peut également nous faire douter. En effet, habituellement en ce début de XII^e siècle, la visualisation des péchés est accompagnée des châtiments qui inévitablement les sanctionnent. Il suffit de se transporter aux portails du bras sud du transept pour y voir le mauvais riche dans les tortures de l'Enfer, accompagné d'autres réprouvés. À Moissac la luxure, outre son aspect décharné et repoussant, se tord sous la morsure des serpents, etc. Pour Simon, son échec est la preuve de sa fausseté mais ne constitue pas un châtiment



FIG. 14. CORNICHE SUPÉRIEURE. Troisième corbeau depuis la droite. Femme tenant un objet rond. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.



FIG. 15. LES ANGES AU-DESSUS DE PIERRE. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

47. Cette expulsion par l'évêque illustre un radicalisme calqué sur les positions de Humbert de Moyenmoutier, proche conseiller de Léon IX, en matière d'ordinations. Pour lui, les ordinations simoniaques (c'est-à-dire la nomination par des laïcs) sont nulles ; Yves Marie-Joseph CONGAR, *L'Église. De saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, Cerf, 1997, p. 97. La réintégration par le pape en est un assouplissement. Il insiste sur l'importance de la rédemption. Qu'importe la vie passée, pourvu que la conversion soit acquise au profit d'une vie désormais sainte.

48. Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin...*, op. cit., p. 13.

49. Dominique IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam 1000-1150*, Paris, Aubier, 2000, p. 53.

50. Anita GUERREAU-JALABERT, « L'*ecclesia* médiévale, une institution totale », dans Jean-Claude SCHMITT et Otto Gerhard OEXLE dir., *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 219-229.

éternel. Et il faut croire que sa chute et les diables qui l'encadrent n'ont pas été suffisamment explicites, pour que l'on éprouve le besoin d'inscrire son nom, sa qualité de mage et de légèrer l'action en cours. L'inscription ne mentionne pas la simonie mais précise que c'est l'échec de sa magie qui est représenté : « Égaré par son art magique, Simon succombe à ses propres armes » (51). Le clerc seul capable de lire l'inscription pouvait commenter correctement l'image présentée à tout un chacun (52).

Donc, qui est le Simon magicien représenté à Saint-Sernin ? La relation asymétrique qui s'établit avec Pierre désigne le rôle de la figure du magicien. Comme sa représentation en mineur sert à magnifier la figure de Pierre, il faut lire les deux personnages en tenant compte des oppositions que génère leur rapprochement. Si Simon chute, Pierre est élevé. Qui se décline en quatre oppositions : l'Église et les hérésies, les pouvoirs laïc et religieux, le péché et le repentir, les deux Simon.

Dès les premiers siècles, Simon n'est pas seulement le prototype du simoniaque. Justin et Irénée de Lyon les premiers en font le parangon de toutes les hérésies (53). Il est le premier ancêtre d'une lignée qui aboutit aux Valentinieniens qui sévissaient au II^e siècle. Il représente donc bien plus que la simonie. Pierre est en train d'écraser Simon et les diables de tout son poids, pour représenter l'Église qui combat avec succès les hérésies.

Ensuite, le rapprochement de Pierre et Simon peut confirmer l'idée que Pierre représente la prééminence du siège de Rome et l'Église institutionnelle gardienne des commandements de l'ancienne et de la nouvelle Loi. Le duel de Pierre et Simon se passe devant Néron qui est déçu par l'échec du magicien. L'épisode est souvent assimilé à la lutte de la papauté contre l'empereur du moment (54). Urbain II (1088-1099) qui dédicace l'autel de Saint-Sernin s'opposait au souverain germanique Henri IV (1056-1106).

Mais encore, Pierre hiératique est manifestement un élu dont l'immobilisme s'oppose à l'agitation de la scène de Simon. Pierre devient le pécheur repentant et racheté, tandis que Simon ne sera pas pardonné s'il persiste dans son erreur fatale. Le parcours du chrétien sur terre peut l'amener à trébucher comme Pierre. Il n'en sera pas moins élu s'il fait preuve de remords sincères comme David, sinon il est promis à l'Enfer. D'ailleurs, le Christ en Ascension du tympan n'est-il pas en train de porter son regard sur Pierre, illustrant le passage de Luc (22, 61). Il précise, après la description de son reniement (Mt 26, 69-75, Mc 14, 66-72, Lc 22, 56-62 et Jn 18, 17 et 25-27) que « Le Seigneur se retourna et regarda Pierre » avant qu'il ne soit pris par les affres du repentir. Le passage est généralement interprété comme un regard de pardon (confirmé en Jn 21, 15-17). C'est pourquoi Simon n'est pas représenté déjà condamné, il lui est laissée une latitude de contrition.

Le chrétien et le juif

Enfin, l'opposition entre les deux Simon est la plus fructueuse et nous ramène dans les parages de l'hérésie. Avant d'être appelé Pierre, l'apôtre s'appelle Simon et c'est Jésus qui le renomme en lui donnant le nom de Céphas qui, nous dit la Bible, veut dire Pierre (Jn 1, 42). Pourquoi Jésus change-t-il le nom de Simon ? Que se passe-t-il avec cet acte de modification de l'identité ? C'est une sorte d'inauguration, de conversion, pour ainsi dire de baptême ; Pierre passe de l'état de juif à celui de chrétien. D'ailleurs, il semble bien que c'est au XII^e siècle que se répand et s'impose la pratique du nom de baptême chrétien (55). Le lignage passe désormais par le nom de famille tandis que le prénom, qui n'acquiert de réalité qu'au moment du baptême, se christianise. À cette époque Pierre fait une percée remarquable dans la fréquence des prénoms chrétiens (56). Pierre devient dans ce contexte une figure du baptême (Pierre invite tous les hommes au baptême dans Ac 2, 38). En conséquence, si Pierre devient chrétien, alors Simon le magicien représente les juifs qui persistent dans l'erreur.

51. Traduction de Marcel DURLIAT, *La sculpture romane...*, op. cit., p. 407.

52. Il ne faut pas exclure que l'épisode précis étant tiré d'un récit apocryphe, le fait de lui adjoindre du texte lui donne le statut d'une autorité équivalente au canon, y compris pour l'illettré.

53. JUSTIN, *Apologies*, I, 26 ; IRÉNÉE, *Adversus Aereses*, I, 23, 1-5 notamment 23-2 et 23-4.

54. Philippe LEVILLAIN dir., *Dictionnaire historique de la papauté*, Paris, Fayard, 1994, p. 1584, col. 1.

55. Abbé Jules CORBLET, « Parrains et marraines ; étude liturgico-historique », *Rev. Art. Chrétien*, 2^e série, t. XIV, 1881, p. 336-352 ; t. XV, 1882, p. 26-54 et 477-478. Louis MORIN, « Des noms de saints imposés aux nouveau-nés », *Bull. Hist. Arch. Comité Trav. Hist. Arch. Sci.*, 1901, Paris, 1902, p. 418-419.

56. Jean-Louis BIGET, « L'évolution des noms de baptême en Languedoc au Moyen Âge (IX^e-XIV^e s.) », *Cahiers de Fanjeaux*, 17, 1982, p. 297-341. Avant le XI^e siècle, ce sont les Bernat, Guilhem, Raimon et Pons qui dominent. Pierre augmente au XI^e siècle, notamment entre 1000 et 1100. Pierre est employé par la petite et moyenne noblesse (principalement les familles vicomtales et la chevalerie) qui utilise le courant grégorien comme une arme contre la haute aristocratie pour qu'elle abandonne à son profit quelques biens ecclésiastiques.

Les juifs n'ont pas compris la révélation ; le Messie annoncé dans l'Ancien Testament est arrivé, l'Écriture s'est accomplie dans le Christ (57). Ce qui a, entre autres, deux conséquences sur la description des juifs au Moyen Âge. Ils sont, depuis Paul II Tim 4, 3-4 repris par exemple dans l'*Adversus Aereses* de Pierre le Vénérable (58), réputés s'attacher au sens littéral et donc refuser tout sens spirituel (59). Sinon, ils comprendraient les preuves contenues dans l'Ancien et le Nouveau Testament et leurs correspondances typologiques. Ils comprendraient également que la royauté du Christ n'est pas terrestre mais spirituelle. Ils ne peuvent pas plus comprendre la réalité des miracles accomplis par le Christ et les apôtres. Les miracles sont d'origine divine, alors qu'ils les prennent pour de la magie que cherche à reproduire Simon. Simon le magicien « égaré par son art magique » et qui « succombe à ses propres armes » est donc bien le prototype de l'image du juif au Moyen Âge.

La mise en relation de Pierre et Simon indique que le chrétien ne se présente pas seulement en décrivant ses qualités propres, il se définit aussi par opposition avec le plus proche antérieur dont il se dégage : le judaïsme. La longue tradition des traités contre les juifs, qui nous rapportent ces traits, se multiplient aux XI^e et XII^e siècles pour fusionner avec les traités anti-hérétiques au XIII^e siècle. Les dialogues élaborés par des juifs convertis mettent en scène, dans au moins deux cas, des dialogues intérieurs où leur nouvelle foi se met à l'épreuve de l'ancienne. Ils s'appuient sur des recueils de « *testimonia* » qui compilent des citations de l'Ancien Testament dont l'accumulation dénuée de tout commentaire doit atteindre le caractère d'une démonstration évidente. Finalement, ces textes ne servent pas seulement à réfuter le judaïsme, mais aussi et surtout à asseoir et conforter la foi chrétienne. Les dialogues qui mettaient en scène un juif et un chrétien se font désormais entre deux chrétiens, un maître et son disciple. Les *Contre les juifs* sont des condensés de doctrine chrétienne. Les juifs y sont déchus, expulsés de la descendance de la tribu de Juda et livrés à Judas le traître. Ils ne méritent d'exister que comme peuple témoin de l'Incarnation du Christ. Les vrais juifs, au Moyen Âge, le sont par l'esprit et non plus par la chair, bref, les chrétiens sont les nouveaux élus. L'Église est le *verus Israel*. Bernard de Clairvaux, en s'appuyant sur l'Écriture (Lc 13, 6-9 ; Mt 21, 18-22 ; Mc 11, 12-14 et 20-25), utilisera l'image du figuier réputé porter deux fois de suite des fruits, mais dont seule la seconde fructification arrive à maturité (60). À partir du XII^e siècle, les discussions directes entre juifs et chrétiens sur des sujets de foi vont être de plus en plus interdites en réactivant le Code Justinien qui prohibe les débats sur la foi en public. Par leur connaissance de l'Ancien Testament et de la dialectique, ils peuvent mettre en péril des fidèles qui ne sont pas rompus à l'étude de l'Écriture. Le sujet du judaïsme est donc bien toujours d'actualité au début du XII^e siècle.

En représentant Simon en situation d'échec mais pas encore en Enfer, le commanditaire a voulu montrer non pas la simonie mais l'inanité de la magie et par là, la fausse route de toutes les hérésies. Simon est donc à mettre en relation avec le Christ rédempteur du tympan. Magicien, comme un suppôt du diable, il dégingole d'une grande hauteur avec perte et fracas en raison de l'erreur dans laquelle il vit. Il échoue dans sa parodie d'Ascension qu'il appuie sur la magie et non sur la vraie voie montrée par le Christ (61), et dont Pierre qui l'affronte est porteur. Juif attaché à la lettre de l'Ancien Testament, il ne peut s'élever. Toutefois, la représentation laisse la place au repentir dont Pierre est le prototype ; blessé, il lui est laissé la possibilité de rejoindre le chemin vers le Salut, de se réconcilier avec l'Église dont Pierre est le fondement.

57. Voir entre autres Isidore de Séville, Pierre Damien et Pierre le Vénérable, cité par Gilbert DAHAN, *La polémique chrétienne contre le judaïsme au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 58-62. Les lignes qui suivent utilisent également Bernhard BLUMENKRANZ, *Altercatio Aecclesie contra Synagogam, texte inédit du XI^e siècle*, Strasbourg, Revue du Moyen Âge latin, 1954 ; *id.*, *Juifs et chrétiens dans le monde Occidental 430-1096*, Paris, Imprimerie Nationale, Mouton et Co, 1960 ; Gilbert DAHAN, *Les intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1990.

58. Dominique IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 303.

59. Les chrétiens découvriront le contraire au XIII^e siècle.

60. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermon 60 sur le Cantique des Cantiques*, cité par Paul ZUMTHOR et Albert BEGUIN, *Saint Bernard de Clairvaux*, Fribourg, Egloff, 1944, p. 233.

61. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1958, t. III-3, p. 1225-1226

Jacques

Si l'identité de Pierre ne prête pas à confusion, celle de Jacques est sujette à caution. Parmi les nombreux Jacques de la Bible qu'il n'est pas toujours aisé de départager, deux furent apôtres. Pour Émile Mâle il n'y a pas de doute. La comparaison avec la figure presque identique, actuellement apposée sur le portail des orfèvres de Compostelle, mais initialement placée sur le portail ouest, nous donne sur son auréole une précision qui est applicable à Toulouse : JACOBUS ZEBEDEI. Le fils de Zébédée, frère de Jean, ne peut être que le Majeur, puisque le Mineur était considéré comme le fils d'Alphée. L'affaire semble entendue et pourtant les contours de Jacques sont loin d'être toujours nets.

Quand il n'est pas représenté en apôtre, pèlerin ou matamore, l'attribut du Majeur est l'instrument de son martyre : l'épée. À Saint-Sernin, d'après le *Guide du pèlerin*, l'apôtre est accosté de « deux cyprès » (62) ; plus précisément deux bâtons écôtés placés verticalement. Aurait-on voulu représenter l'instrument du martyre de Jacques le Mineur que l'on n'aurait pas fait mieux. Les bâtons vomis par les lions maléfiques seraient des bâtons de foulon.

Par ailleurs, il semble que les vies de chacun des Jacques fassent l'objet de confusions. Le *Liber Sancti Jacobi* précise qu'il ne faut pas les confondre. Mais, les appellations de Majeur et Mineur n'apparaissent dans l'*Historia compostelana* qu'avec une interpolation postérieure à 1120 (63), nous indiquant par là même qu'il existe un flou important dans la perception par les clercs des différences entre les vies des deux personnages. Les erreurs seront encore très courantes au XVI^e siècle. Louis Réau suit l'avis d'Émile Mâle pour la représentation de Toulouse, alors qu'il décrit plus loin l'attribut du Mineur comme un bâton de foulon en forme, notamment, d'arbre écôté (64). Le Mineur à Saint-Gilles du Gard est identifié par l'inscription sur son auréole qui donne son nom, sa qualité de frère du Seigneur et sa fonction d'évêque de Jérusalem ; il porte un bâton qui pourrait être confondu avec celui d'un pèlerin. Tandis que le Majeur est identifié par l'inscription reproduite sur le livre ouvert qu'il porte : un extrait de l'épître de Jacques (1, 17) (65). Mais ce texte est réputé écrit par le Mineur. Jérôme dans son *De viris illustribus* ne connaît que Jacques le Juste, autrement dit le Mineur (66). Sa notice, qui est la seconde immédiatement après celle de Simon-Pierre, est la plus longue du recueil. L'absence de Jacques le Majeur provient de ce que l'ouvrage de Jérôme ne recense que les auteurs chrétiens. Jacques le Mineur est selon le saint, l'auteur de l'épître de Jacques, tandis que le Moyen Âge occidental qui l'identifie au frère du Seigneur lui attribue également le texte apocryphe du *Protévangile de Jacques*. Les saints de Compostelle et Toulouse portent un livre. Isidore de Séville, qui s'appuie sur Jérôme, différencie bien les deux Jacques, mais les notices sont réduites à l'essentiel – quelques lignes – et sont amputées de toutes les légendes qui les accompagnaient habituellement, si bien qu'il ne peut servir d'auteur de référence pour mesurer les confusions dénoncées plus tard. Les mélanges des vies de saints sont monnaie courante jusqu'à ce que leur réorganisation soit effectuée par des dominicains, dont Jean de Mailly de 1225 à 1243, Vincent de Beauvais entre 1244 et 1250, et Jacques de Voragine (vers 1265 jusqu'à sa mort en 1298) (67), dont la *Légende dorée* semble malgré tout conserver la trace de l'enchevêtrement des deux principaux Jacques. L'identité de Jacques mérite donc d'être interrogée suivant la tradition médiévale avant d'approcher la signification de la scène sous les pieds de Jacques. Le Jacques de Toulouse est-il le saint de Galice (68) ?

Jacques le Majeur

Il est appelé Majeur parce qu'il est le premier apôtre appelé par Jésus, et fait partie du premier cercle des disciples. Il meurt décapité, et devient ainsi le premier apôtre martyr. Il est réputé avoir évangélisé l'Espagne. Sa vie se divise en deux parties. La première partie qui correspond à la conversion d'Hermogène et à la mort du saint, suit

62. Jeanne VIELLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Paris, Vrin, 5^e éd., 1984, p. 102-103.

63. Denise PÉRICARD-MÉA, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2000, p. 50.

64. Louis RÉAU, *op. cit.*, t. III-2, p. 703.

65. Jacques LUGAND, Jean NOUGARET et Robert SAINT-JEAN, *Languedoc roman*, Saint-Léger-Vauban, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1975, p. 341-343.

66. Jérôme cite ses références outre la Bible : l'Histoire ecclésiastique d'Eusèbe de Césarée, le cinquième livre des Commentaires d'Hégésippe, les Antiquités de Flavius Josèphe, la septième Hypotypose de Clément, l'épître aux Galates de Paul, et l'évangile selon les Hébreux.

67. Denise PÉRICARD-MÉA, *op. cit.*, p. 50. Alain BOUREAU, *Introduction à Jacques de VORAGINE, La légende dorée*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. XX-XXV.

68. Le doute a déjà été exprimé par Étienne DELARUELLE, « L'autel roman de Saint-Sernin (1096), confrères, pèlerins et pénitents », *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, p. 383-389 ; *id.*, « Les fresques de Tahull, le décor du sanctuaire et Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle », *Actes du II^e congrès international d'études pyrénéennes*, Luchon-Pau 1954, Toulouse, 1957, p. 109-120 (t. 6, p. 37-42).

les *Actes apocryphes* (69). La deuxième est sa geste espagnole tirée de la légende de Compostelle qui comprend : son ensevelissement, les miracles qui l'accompagnent, et ses miracles *post mortem*, si l'on peut dire que les miracles après la mort font partie de la vie du saint.

De retour en Judée, Jacques est combattu par les juifs qui lui envoient Philète, disciple du magicien Hermogène. Philète est converti par les paroles et les miracles de l'apôtre. En représailles, par un tour de magie, Hermogène paralyse son disciple. Pour le délivrer Jacques lui fait parvenir une de ses étoffes et lui demande d'invoquer le Seigneur. En réaction, Hermogène commande aux démons de lui ramener Jacques et Philète ligotés. Mais ils sont protégés par des anges qui entravent les démons et leur ordonnent de ramener Hermogène enchaîné. Jacques choisit de pardonner et se refuse à le convertir par la force. Hermogène est converti et se protège des démons à l'aide du bâton de Jacques. Il rassemble ses livres de magie pour en faire un autodafé, mais Jacques préfère les jeter à la mer. Dès lors, Hermogène vit dévotement et n'utilise plus de magie mais dispense des miracles. Les conversions obtenues par Jacques excitent la colère du grand prêtre qui obtient de le faire décapiter. Sur le chemin de l'échafaud, il convertit Josias qui est supplicié avec lui.

Ses disciples emmènent son corps sur un bateau qui aborde en Galice. À la recherche d'une sépulture convenable, la reine locale les envoie demander la permission au roi d'Espagne qui les emprisonne. Ils sont libérés par l'ange du Seigneur, et les soldats qui les poursuivent sont engloutis dans l'écroulement providentiel d'un pont. Repenti, le roi d'Espagne se convertit avec toute sa cité et leur accorde un lieu de sépulture où ils voudront. Ils retournent en Galice où ils sont à nouveau égarés par la reine. Ce qui les amène à vaincre un dragon et à dompter miraculeusement des taureaux sauvages. La reine se convertit à son tour et leur donne son palais et des dotations importantes pour bâtir la première église.

Les miracles *post mortem* s'appuient sur des détails de la vie du saint. Ils utilisent principalement trois thèmes récurrents, qui pour certains s'entremêlent dans la même histoire. Le premier concerne des innocents injustement enfermés ou suppliciés puis délivrés. Le thème suivant est celui du pèlerinage. Le troisième thème concerne le franchissement sans encombre d'une grande hauteur. Il faut mettre à part une histoire unique qui est un miracle du feu qui s'apparente à une ordalie.

Les deux premiers types de miracles s'expliquent bien par des épisodes de la vie du saint. Son combat victorieux contre Hermogène met en jeu une série de péripéties où des ligatures sont alternativement nouées et dénouées à plusieurs reprises. En conséquence les captifs sont délivrés miraculeusement par l'intercession du saint. Il est efficace pour les cordes, les fers et les portes de prisons ou d'églises. Le thème est également utilisé de manière imagée comme dans le cas du pécheur repentant qui voit l'inscription de son péché effacé de la cédule qu'il porte au cou pendant qu'il se rend à Compostelle. Il est délivré de sa faute. Dans cette histoire, le premier thème se mêle au second : le pèlerinage, qu'il faut rattacher au parcours maritime et terrestre du corps de Jacques. Nous voyons donc se succéder toute une série de pèlerins délivrés. Un captif élargi à Modène est incité à se rendre en Galice. Les histoires des pèlerins auto-mutilés et suicidés mêlent les thèmes du pèlerinage et de la délivrance du Mal qui les tient captifs et les oblige à avoir des comportements non chrétiens. La suppression des liens, assimilée à l'ouverture d'une porte fermée à clef, et le pèlerinage se retrouvent dans le miracle du comte Pons de Saint-Gilles, comte de Toulouse (70). Le comte arrivé à Compostelle voit une porte fermée de l'église s'ouvrir miraculeusement par l'intervention de Jacques. L'histoire du pendu dépendu exploite directement les motifs de la corde et du pèlerinage.

Par contre, le troisième thème ne semble pas avoir d'antécédent dans la vie de Jacques le Majeur. Le cas des chutes de promontoires, dans son volet sans conséquences néfastes, pourrait plutôt être la trace de la confusion fréquente des vies des deux Jacques, et procéder du Mineur.

69. Il s'agit d'un texte écrit au VI^e siècle, PSEUDO-ABDIAS, *Histoire du combat apostolique*, chapitre 4. Premier apôtre martyr, il n'a pas eu le temps de développer une vie apostolique suffisamment remplie pour nourrir le récit de ses actes. En s'inspirant des vies des autres saints, progressivement les hagiographes ont élaboré ce qu'ils ont pensé être la vie vraisemblable d'un apôtre. Bernard GICQUEL, *La légende de Compostelle. Le livre de saint Jacques*, Paris, Tallandier, 2003, p. 25-30.

70. Humbert JACOMET, « Toulouse et Compostelle », *Toulouse sur les chemins de Saint-Jacques. De saint Saturnin au « Tour des corps saints » (V^e-XVIII^e siècles)*, Toulouse-Milan, Ensemble Conventuel des Jacobins de Toulouse-Skira, 1999, p. 28.

Jacques le Mineur

Sa parenté avec le Messie le fait appeler frère de Jésus. À ce lien familial s'ajoute une ressemblance quasi gémellaire avec le Christ, au point que Judas devra embrasser Jésus juste avant son arrestation pour que les soldats ne se trompent pas de personne. Il est le premier évêque de Jérusalem. Il est aussi associé à Philippe, ils sont fêtés à la même date, le 1^{er} mai.

Il joue un rôle essentiel dans la continuation de la liturgie inaugurée par le Christ. Il fut le premier apôtre qui célébra la messe après l'Ascension du Seigneur, avant même d'avoir été élevé à l'épiscopat, et le premier en habits pontificaux à Jérusalem comme le firent ensuite Pierre à Antioche et Marc à Alexandrie.

Sa réputation de sainteté est très grande dans la population de Jérusalem qui le surnomme le Juste. L'influence de ses prêches est importante. Il mène une vie d'ascète. Il ne boit ni vin ni bière, ne mange jamais de viande, ne se coupe pas les cheveux, n'usa jamais d'huile (parfum), ni de bain. Toujours recouvert d'une robe de lin, il prie très souvent. Après la Cène, il jeûna jusqu'à la Résurrection. Sa virginité fut perpétuelle. Saint depuis le sein de sa mère, il est le seul de tous les apôtres à avoir la permission d'entrer dans le Saint des Saints. En raison de son éminente sainteté, il fut chargé, nous rapportent Jérôme et Jacques de Voragine, du soin de l'Église depuis Jésus-Christ jusqu'à nos jours. Il est un exemple pour tout chrétien.

La septième année après l'Ascension, il prêcha dans le Temple en présence de Caïphe et de quelques juifs. Sur le point de les convertir et de les baptiser, un juif entra et dit : « Ô israélites, que faites-vous ? Pourquoi vous laissez-vous tromper par ce magicien ? » Et il renversa Jacques. Après trente ans d'épiscopat, Jacques est l'objet de la vindicte des juifs. Ne pouvant atteindre Paul, ils se retournent contre lui. Ils lui demandent de renier le Christ publiquement et le font monter sur la plate-forme du Temple. Jacques se mit à prêcher le Christ avec succès en raison de ses paroles et de sa sainteté. Il est alors jeté en bas du promontoire. Ayant survécu, il subit une lapidation. Il est achevé par un coup de bâton de foulon après avoir prié pour ses bourreaux et répété la phrase du Christ : « Seigneur, pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font. » La chute de la plate-forme du temple sans en mourir pourrait être à l'origine des miracles des hauteurs franchies attribués à Jacques le Majeur.

La vie de Jacques le Mineur comme évêque, après l'Ascension, n'est pas fabriquée n'importe comment. Ce n'est pas une simple compilation suivant un schéma narratif chronologique, elle reproduit l'ensemble de la Révélation. Pour cela, la description s'appuie sur trois nombres clefs qui correspondent à trois périodes d'inégales longueurs. La première période dure six ans et symbolise l'Ancien Testament, l'ancienne loi. La septième année, est une année pivot. Elle inaugure un nouveau temps de prêcher qui, avec l'épisode de la quasi conversion de Caïphe, reproduit le temps de l'Incarnation, et représente le temps du Christ et le départ de l'apostolat. Avec le Christ, la nouvelle loi doit convertir les juifs au christianisme. Les convertis seront rachetés, les autres seront damnés. La troisième période est de trente ans et englobe les deux autres. Elle signifie que sa ressemblance avec le Christ qui commence avec sa sainteté dans le ventre de sa mère – qui n'a d'équivalent que christique – le suit jusque dans l'organisation de son apostolat. L'âge de sa mort d'évêque est l'âge du Christ : « Et Jésus, en commençant [son ministère] avait environ trente ans » (Lc 3, 23) (71). Sur le modèle de la relation typologique entre l'Ancien Testament et le Nouveau, la vie de Jacques le Mineur évêque est une imitation de Jésus-Christ non seulement physique, mais aussi en actes. Le Mineur est une espèce de second Christ, c'est ce qui justifie que son assassinat soit évoqué dans les causes de la chute de Jérusalem (Clément repris par Jérôme) et de la dispersion des juifs qui a pour origine la crucifixion du Sauveur. Encore une fois, ce sont les juifs qui sont stigmatisés. Ces derniers sont les mêmes qui ont mis à mort le Christ âgé de trente ans et l'évêque Jacques au bout de trente ans d'épiscopat. Le long excursus de Jacques de Voragine sur Vespasien et son fils Tite vise à montrer que même les païens sont bien obligés de se rendre à l'évidence et se convertissent, alors que les juifs, qui ont bénéficié de la sollicitude divine, le rejettent. Vespasien n'est que l'instrument de Dieu.

En résumé, né sans tache, premier prêtre, premier évêque, premier saint par sa vie quasi monastique, premier apôtre martyr, le Mineur représente à la fois la sainte messe, le soin de l'Église, la vie apostolique et par dessus tout l'imitation de Jésus Christ. Il mérite d'être présent au portail de Saint-Sernin. Enfin, le Mineur acquiert un peu plus de consistance encore, quand on se souvient que le *Protévangile de Jacques* sert, avec la Bible, de référence constante aux représentations de l'enfance du Christ dont des scènes sont placées sur les chapiteaux du même côté que l'apôtre.

71. Il s'agit d'un chiffre symbolique tiré de l'Écriture qui fait abstraction de la durée de la carrière publique de Jésus, à peu près un an si l'on suit Marc, et environ trois ans selon Jean.

Le contexte historique

Le contexte historique peut-il aider à mieux départager les deux apôtres ? Au moment où l'on conçoit le programme de Toulouse, l'évêque de Compostelle, Diego Gelmirez commence la constitution d'un pôle d'attraction religieux en s'inspirant des grands centres de pèlerinages existants. Il s'attache donc à accumuler des reliques. D'abord la légende de saint Jacques le Majeur lui permet de bâtir sur une fondation apostolique. Puis nous le voyons s'approprier (Bartolomé Bennassar écrit « rafler ») (72) les reliques de son diocèse et de l'archidiocèse. Diego Gelmirez cherche à promouvoir son assise apostolique par le pèlerinage pour soutenir la construction matérielle, spirituelle et politique du siège de Compostelle. Si Cluny est soucieuse d'étendre l'*ecclesia cluniacensis*, elle n'accorde pas une attention particulière à Compostelle et ne contribue pas spécialement à la renommée du pèlerinage (73). À l'inverse, Diego Gelmirez cherche constamment le soutien de Cluny pour l'aider dans ses démarches auprès du Saint-Siège. Diego Gelmirez, qui veut obtenir le statut de métropole pour Compostelle, doit lever la méfiance du pape envers le siège galicien (74) Méfiance qui trouve son origine dans la condamnation par Rome obtenue par Léon IX en 1049. Il interdit au siège de Compostelle de se prévaloir de l'épithète apostolique réservée depuis lors au Saint-Siège. D'ailleurs, cette primauté revendiquée participera, entre autres, à la rupture en 1054 de Rome avec les églises d'Orient (75). La papauté aidera Diego Gelmirez dans son entreprise, mais s'en tiendra à lui accorder le statut d'archevêché.

Par ailleurs, il ne semble pas qu'avant les efforts de Gelmirez le pèlerinage de Compostelle ait joui d'une faveur spéciale. Tout ceci est postérieur au programme de Toulouse. Auparavant, nous voyons bien les comtes de Toulouse aller à Compostelle comme d'autres pèlerins, mais pas seulement. Ils vont aussi rendre leurs dévotions aux autres pèlerinages locaux : au Puy, à Agen, à Saint-Gilles et à Conques, et n'accordent pas une prééminence spéciale à la Galice. C'est donc Diego Gelmirez qui met en avant la figure de Jacques le Majeur. Le haut clergé n'est pas dupe de cette construction politico-religieuse. Au concile de Latran IV en 1215, pour repousser la prétention renouvelée de Compostelle à devenir métropole à la place de Tolède, le primat d'Espagne remet totalement en cause la légende galicienne. Il affirme que Jacques le Majeur n'est jamais venu en Espagne et que « l'antiquité » du siège de Compostelle date de 1124. Auparavant, il ne s'agissait que d'un « oratoire insignifiant » magnifié par le pape Calixte II (1119-1124) (76). En conséquence, la différence qui doit être faite entre les deux Jacques signalée par l'interpolation dans le *Liber Sancti Jacobi*, les appellations de Majeur et Mineur qui n'apparaissent dans l'*Historia compostelana* qu'après 1120, et l'inscription du portail, n'ont pas pour but de départager les deux vies qui vont rester imbriquées même chez Jacques de Voragine, mais de singulariser Compostelle.

Il ne faut donc pas retenir l'étape sur le chemin de Compostelle comme motivation de la représentation de Jacques à Saint-Sernin. Comme Compostelle et Conques, Saint-Sernin est un pôle de reliques que l'on vient visiter pour lui même, placé seulement subsidiairement, et plus tard, sur le chemin de Compostelle. D'ailleurs, quand Compostelle promeut le patronage de Jacques, à Toulouse c'est la cathédrale Saint-Étienne qui accapare Jacques et répand le vocable du saint à Muret et Lézat (77), et non Saint-Sernin.

En conclusion, nous ne pouvons donc écarter qu'à Toulouse Jacques soit une image synthétique, qu'il ne faut pas choisir entre Majeur et Mineur, et qu'il faut s'en tenir à Jacques tout simplement. Toutefois, les singularités du Mineur sont plus aisées à mettre en relation avec la scène sous-jacente.

L'homme entre deux femmes

Sous les pieds de Jacques, les deux femmes assises sur des lions présentent des caractéristiques particulières (fig. 12). Les animaux et les corps des femmes sont dirigés dans des directions opposées, vers l'extérieur de la scène, tandis que leurs visages sont tournés l'un vers l'autre. D'entre les deux femmes émerge un homme dont on ne voit

72. Bartolomé BENNASSAR, « Saint Jacques. Du culte au mythe », *Toulouse sur les chemins de Saint-Jacques. De saint Saturnin au « Tour des Corps Saints » (V^e-XVIII^e siècles)*, Toulouse-Milan, Ensemble conventuel des Jacobins de Toulouse-Skira, 1999, p. 16.

73. Patrick HENRIET, « "Capitale de toute vie monastique", "élevée entre toutes les églises d'Espagne". Cluny et Saint-Jacques au XII^e siècle », dans Adeline RUCQUOI dir., *Saint Jacques et la France*, Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac, Paris, Cerf, 2003, p. 407-449.

74. Patrick HENRIET, *op. cit.*, p. 439.

75. Jean-Marie MAYEUR, Charles et Luce PIETRI, André VAUCHEZ et Marc VENARD, *Histoire du christianisme*, t. 4, *Évêques, moines et empereurs (610-1054)*, Paris, Desclée, 1993, p. 338-347.

76. Bernard GICQUEL, *op. cit.*, p. 636-637.

77. Humbert JACOMET, *op. cit.*, p. 32-33.

que le buste. Il est barbu et pose chacune de ses mains à l'arrière de la tête de chaque femme. Il semble les contraindre à se regarder en face alors que leurs montures les conduisent à s'éloigner l'une de l'autre.

La position du trio, symétrique à la chute de Simon, a fait penser à une scène négative, plus précisément au péché complémentaire de la simonie, le nicolaïsme, également dénoncé par la remise en ordre grégorienne. Mais nous pouvons opposer à cette explication les mêmes remarques que pour Simon : est-il judicieux d'exposer au vu et au su de tous une représentation des turpitudes du clergé ? D'ailleurs, pour dénoncer le nicolaïsme, une seule femme aurait suffi. À ces remarques s'ajoute encore une fois l'objection esthétique. Au début du XII^e siècle, il n'est pas possible d'associer la beauté esthétique et le péché. Le mal est nécessairement laid. Ces femmes qui chevauchent des lions ne sont donc pas une image de la luxure, mais représentent quelque chose de noble. Le personnage masculin central porte une barbe fournie. Il s'agit d'une barbe de patriarche. Le patriarche des patriarches : Abraham. Cette identification est encore plus vraisemblable quand elle est comparée à sa représentation de Compostelle avec laquelle elle partage de nombreux traits. Isolé à Compostelle, Abraham est accompagné à Saint-Sernin de ses deux femmes : Sarah et Agar. Il ne s'agit pas des Sarah et Agar mères respectives d'Isaac et Ismaël, à l'origine du Judaïsme et de l'Islam. Elles doivent être regardées à la lumière de l'exégèse paulinienne (Ga 4, 21-31) qui y voit une représentation du Nouveau et de l'Ancien Testament, la Nouvelle et l'Ancienne Alliance. Cette façon de voir est constante au Moyen Âge. Sarah regarde Agar dans les yeux comme le Nouveau Testament scrute l'Ancien et le révèle complètement. Le trio représente le socle sur lequel s'appuie la chrétienté grâce au décryptage de la relation typologique entre les deux Testaments. Il rappelle l'accomplissement du premier avec le second, Jésus est bien le Messie.

Nous avons vu avec les chapiteaux qu'il faut comprendre la droite du portail (l'est) comme orienté vers le passé, et la gauche (l'ouest) vers le présent et le futur confondus. Dans ce contexte, la femme de droite est Agar et celle de gauche Sarah. Agar chevauche un lion qui la mène vers le passé, tandis que le lion qui supporte Sarah la dirige vers le futur. Sarah permet à l'humanité de progresser vers son Salut. L'Église prouve sa supériorité sur la Synagogue.

La lecture horizontale permet de décrypter l'image, il reste à établir son lien avec Jacques. Il faut le rechercher dans la superposition d'Abraham et Jacques. Abraham représente l'ancien sacrifice quand Jacques est le nouveau. L'un est celui à qui Dieu avait demandé de sacrifier son fils, qui a retenu sa main au dernier moment et fait remplacer l'offrande par un agneau, l'autre est celui qui le premier perpétue la mémoire du sacrifice de l'Agneau de Dieu lors de la messe suivant les prescriptions de la Cène. La dimension liturgique de la figure de Jacques le Mineur est parfaitement soulignée.

Signification générale et fabrication des images

Aborder la signification générale du programme, c'est essayer de retisser les liens qui ont présidé à l'association des figures. Ils sont organisés suivant une armature, une charpente, dont nous avons repéré ça et là les linéaments. Il s'agit des axes vertical et horizontal dont le Christ est le centre. La constatation de la structuration de l'organisation de la signification en une distribution topographique suivant un schéma géométrique relativement complexe, conduira à s'interroger ensuite sur les procédés de fabrication, et sur le rôle des programmes iconographiques présentés au public.

L'axe vertical

Rencontré avec la partition entre scènes terrestres et scènes célestes, et dans la relation de Simon et Abraham avec Pierre et Jacques, l'axe vertical est tracé par l'Ascension du Christ. Il est dirigé du bas vers le haut. À un premier niveau de sens, il est divisé en trois parties qui se succèdent suivant un ordre chronologique. L'aire terrestre en contient deux. L'Ancien Testament représenté par David se prolonge par le Nouveau Testament avec les Apôtres du linteau. La troisième partie est au sommet. Dans l'aire céleste, le Christ fait la transition entre le temps de Jésus et la promesse eschatologique qui nous projette dans le futur. À un second niveau, les chanoines commanditaires s'appuient sur cette progression prestigieuse qui part de David, pour asseoir la légitimité de l'Église institutionnelle et la leur.

David

D'abord, David peut être mis en relation avec les principaux personnages du portail, et en premier lieu avec le Christ. L'axe débute avec le roi David qui a régné sur terre, et se termine avec le nouveau David dont le règne est aux cieux, comme l'avait promis à Marie l'ange de l'Annonciation qui lui apprend que le Seigneur placera son fils sur le trône de David (Lc, I, 32).

Ensuite, David doit être aussi associé à Pierre porteur des clefs de David transmises par le Christ. Nous avons vu qu'ils sont tous les deux une figure du repentir sincère, l'une dans l'Ancien Testament, l'autre dans le Nouveau. Ils sont également une justification de l'appareil administratif de l'Église, face au pouvoir laïc. La légitimité royale du Christ est double. Il est issu d'une lignée royale terrestre, et le représentant de la royauté céleste qu'il a rejoint pour siéger à la droite du Père jusqu'à la fin des temps. Pierre et à sa suite l'Église sont donc les dépositaires en ce bas monde de cette double légitimité. Premiers vassaux du Seigneur, leur seul suzerain est Dieu.

David doit également être rapproché de Jacques. Jérôme dans son commentaire d'Isaïe 6 (*Sur les séraphins*) remarque que « le Seigneur parlait toujours à Moïse et à Aaron à la porte du tabernacle, comme s'il ne les eût pas jugé dignes d'entrer dans le Saint des Saints avant l'établissement de l'Évangile; honneur qu'il a fait à l'Église, puisqu'il est dit dans les cantiques: Le roi m'a fait entrer dans son appartement » (78). À Saint-Sernin, David est sur le seuil parce que le Saint des Saints lui est interdit, par contre il est expressément autorisé à Jacques le Mineur. Leur mise en relation illustre le commentaire de Jérôme. David préfigure la liturgie mais Jacques l'accomplit. Car par un enchaînement des significations, David combattant et chanteur représente la liturgie. Si David combattant est une protection contre le démon, David musicien est une image de l'Évangile. La suavité de sa cithare comme la sérénité de la parole évangélique ramène au Salut les esprits égarés (79). David musicien et combattant contre le lion est donc une préfiguration du Christ, et de sa lutte contre le péché et le Mal (80). La clef de l'association du combattant et du chanteur, réalisée au portail de Saint-Sernin, est donnée par Honorius Augustodunensis: David musicien qui combat le lion est la sainte messe (81). Alors, la présence de David au seuil de l'église annonce ce qui se passe dans l'église dont les chanoines sont les desservants.

Les chanoines

En effet, à la suite de David, la première tâche des chanoines est d'apprendre par cœur les psaumes, de les réciter et chanter en totalité sur sept jours lors de l'office en plus de la messe. Le rôle glorificateur de la psalmodie est évoqué souvent dans les psaumes. Les trois derniers essentiellement dédiés à la louange sont chantés quotidiennement (82). Les chanoines sont donc les descendants spirituels de David. Le choix de montrer David à la fois musicien et vainqueur du lion a pour but de signifier que par son combat au moyen des chants, David est le modèle des chanoines qui chantent les psaumes. Par conséquent, ils assument lors de l'office, la tâche essentielle de protéger et d'élever spirituellement l'assemblée des chrétiens.

Continuateurs de David, les chanoines le sont aussi des apôtres. Prendre les lions par la gueule comme le font les anges en face de David est bien entendu lié à la Parole. Il s'agit d'une figuration du combat de la bonne Parole contenue dans le Livre, contre la mauvaise (83). Les seules personnes que le commun des mortels à cette époque pouvait voir tenir un livre étaient les ecclésiastiques lors de la messe. Le rapport entre les apôtres du linteau porteurs du Livre et le clergé était immédiat. Les chanoines diffusent la Parole comme les apôtres, ils perpétuent la mission divine à la suite de Pierre et Jacques individualisés au portail.

Enfin, les chanoines doivent être également mis en relation avec le tympan. Le Christ n'est pas seulement celui de l'Ascension. Les bras levés, il est en position d'orant à mi-chemin entre la terre et le ciel, il est l'intercesseur. En répétant les paroles et les gestes du Christ, les chanoines sont également les fils spirituels du Messie. Ils entretiennent le lien entre la terre et le ciel.

78. JÉRÔME, *Œuvres*, op. cit., p. 47.

79. ISIDORE DE SÉVILLE, *Quaestiones In Vet. Testam., In librum Regum*, I, PL, 83, col. 401.

80. QUODVULTDEUS, *Livre des promesses et des prédications de Dieu*, II, Paris, Cerf, coll. Sources Chrétiennes, 102, p. 417.

81. *Gemma Animae*, 82, *De armis sacerdotis*, PL, 172, col. 569, col. 604.

82. Anselme DAVRIL et Éric PALAZZO, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, Hachette, 2000, p. 79.

83. AUGUSTIN, *Enarrationes in psalmos*, 88, 10; L. VIEILLEFON, « Hercule, Samson, David: confluences et influences durant l'Antiquité tardive », *Bulletin archéologique du C.T.H.S.*, 30, 2003, p. 151-177, notamment p. 171 et note 61.

En résumé, sur les consoles David soutient le linteau et le tympan où sont figurés les apôtres et le Christ dont les clercs se réclament. David annonce et il est un modèle. Les apôtres portent la promesse renouvelée dont le Christ de l'Ascension est la garantie. Descendants spirituels de David, les chanoines sont les continuateurs de la diffusion de la parole rapportée par les apôtres et les intercesseurs à l'image du Christ. De l'Ancien Testament à aujourd'hui, et de la terre au ciel, la continuité n'est pas rompue. Au présent, elle est assumée et maintenue vivante par les chanoines et le clergé en général. Soldats de Dieu, comme y invite Paul (Ép. 6, 11-19; Th. 5, 8-9; II Tim. 2, 3), ils œuvrent pour leur salut et celui de la communauté. Fondés sur David, ils se placent sous le patronage de Pierre, autrement dit de Rome qui les légitime, et sous celui de Jacques pour leur fonction liturgique, et directement sous celui du Christ comme intercesseurs. Ils représentent toute l'Église et en constituent la part la plus noble, celle qui pénètre dans le sanctuaire symbolisé par le linteau.

Le linteau

Entre consoles et tympan, le linteau joue un rôle particulier, qui a été inauguré par celui de Saint-André de Sorède où est représenté le moment qui précède l'Ascension (84). Comme nous l'avons vu, la présence des deux séraphins indique que l'œuvre s'appuie sur Isaïe 6, 1-3, et que l'association de la vision d'Isaïe et de l'Ascension permet au sculpteur roussillonnais d'insister sur la réalisation de la prophétie. Or, le choix du linteau pour représenter Isaïe 6 n'est pas anodin. Il participe à la signification. En effet, les séraphins en proférant le *Sanctus* ébranlent les montants de la porte du temple (Is 6, 4), tandis que de la fumée remplit la maison. Mais Jérôme, dans son commentaire d'Isaïe 6 (*Sur les séraphins*), précise que les séraphins en clamant « Saint! Saint! Saint! », n'ébranlent pas les montants de la porte du temple, mais renversent son linteau par le retentissement de ce grand cri (85). Un peu plus loin, il ajoute : « Lors donc que notre Seigneur est venu au monde, ce linteau, qui empêchait pour ainsi dire d'entrer dans le Saint des Saints, a été renversé, et tout le monde a été rempli de fumée, c'est-à-dire la gloire de Dieu. » Il poursuit en s'appuyant sur un auteur grec qu'il ne nomme pas : « Le linteau renversé et la fumée qui remplit la maison » sont une figure prophétique de la destruction du temple des juifs et de l'embrasement de la ville de Jérusalem (86). Il ajoute que d'autres auteurs sont d'accord sur la signification du linteau qui est tombé quand le voile du temple s'est déchiré en deux, mais que la fumée est « l'erreur qui a répandu sur toute la maison d'Israël d'épaisses ténèbres ». Le temple détruit est celui dont le Christ a dit : « Je peux détruire le temple de Dieu et en trois jours le rebâtir » (Mt 26, 61; Mc 14, 58; Jn 2, 19-23). Si le linteau brisé est celui du temple ancien, la synagogue, le linteau non brisé de Saint-André de Sorède est celui du nouveau temple rebâti en trois jours par le Christ ressuscité, l'église. Le choix du linteau pour y placer les séraphins d'Isaïe 6 n'est donc pas un choix décoratif. Le développement des images sur le linteau puis le tympan s'appuie sur une base patristique. Jean Chrysostome qui commente le même passage d'Isaïe parle du dessus de la porte, c'est-à-dire, pour une église romane, le linteau et le tympan. À Toulouse s'étagent successivement David qui représente l'ancien temple divisé en deux consoles comme le rideau du sanctuaire, les apôtres qui forment le nouveau temple, l'église, et le Christ qui figure la Jérusalem céleste. À Moissac, le linteau n'est plus figuratif pour mettre en valeur la partie céleste du portail : le tympan avec le Christ trônant dans la Jérusalem céleste.

L'axe horizontal

Les chapiteaux

Nous avons rencontré cet axe avec les chapiteaux : il commence à l'est avec le début de l'Ancien Testament, et se termine à l'ouest avec le début du Nouveau. À l'intérieur de cette relation primaire s'établissent des correspondances plus étroites. Si l'on rétablit aujourd'hui la face cachée initialement visible du deuxième chapiteau où l'on voit Dieu expulsant Ève, et un ange brandissant une épée, des liens se retissent. Les deux chapiteaux du centre opposent Adam et Ève déchus (à droite) à la nouvelle Ève qui porte en son sein l'instrument du rachat des hommes, le nouvel Adam (à gauche). Les deux chapiteaux extrêmes opposent le jardin d'Éden où cohabitent en bonne

84. Olivier TESTARD, « Réflexions sur la signification de la façade occidentale de la cathédrale de Toulouse », *M.S.A.M.F.*, t. LXI, 2001, p. 98-99.

85. JÉRÔME, *Œuvres*, op. cit., p. 47.

86. Probablement le *Commentaire sur Isaïe* de Jean Chrysostome, chap. 6, dans SAINT JEAN CHRYSOSTOME, *Œuvres complètes*, traduction M. JEANNIN dir., Bar-le-Duc, L. Guérin & Cie éd., 1864, p. 384. Origène, que Jérôme connaît bien, s'en tient aux montants de la porte dans sa première homélie sur Isaïe, voir A.-G. HAMMAN, *Isaïe expliqué par les Pères*, Paris, Desclée de Brouwer, 1983, p. 25-26.

intelligence le loup et l'agneau (à droite), et notre temps où les hommes manipulés par les forces du Mal peuvent se comporter tels des bêtes sauvages comme lors du massacre des Innocents (à gauche).

Le linteau

Les objets portés par les deux anges des extrémités du linteau (fig. 16 et 17) doivent être compris en tenant compte de la direction donnée par les chapiteaux. Ils ont été rapprochés des deux anges qui encadrent le Christ du tympan de Moissac, où les rouleaux qu'ils portent ne seraient pas une représentation de l'Ancien et du Nouveau Testament. La répartition des livres devrait être liée à la latéralisation du Bien et du Mal par rapport au Christ. L'Ancien Testament, fermé parce que l'histoire qu'il contient est révolue, jugé plus négatif que le Nouveau Testament, devrait se trouver à gauche du Christ, du côté de Jérémie et Isaïe situés plus bas sur le portail. Le Nouveau Testament déroulé parce qu'il n'est pas encore terminé devrait se trouver à droite du Christ, du côté de Pierre et de Paul (87). Or, c'est l'inverse qui est représenté. L'autre hypothèse avancée n'est pas plus retenue (88). Les séraphins ne seraient pas des intermédiaires entre Dieu et les hommes jouant le « rôle de guides » pour la contemplation mystique puisqu'ils évoquent le mystère éternel de Dieu qui commence avant les temps et se poursuit après la fin des temps. Il s'ensuit que les rouleaux déroulé et roulé représenteraient la « notion de cacher/révéler [qui] est la fonction principale des séraphins » (89). Mais cette explication a priori très convaincante pour le tympan de Moissac est-elle



FIG. 16. LINTEAU. Ange de gauche. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.



FIG. 17. LINTEAU. Ange de droite. Cliché Adeline Béa / Olivier Testard.

87. En dernier lieu : Peter KLEIN, « Programmes eschatologiques et fonctions historiques des portails du XII^e siècle : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 1990, p. 317-349, notamment p. 325, note 57.

88. Yves CHRISTE, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969, p. 26-28.

89. Nouredine MÉZOGHI, « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 9, 1978, p. 171-200, notamment p. 195-196.

transposable à Saint-Sernin ? Plusieurs détails ne correspondent pas. Nos deux anges ne sont pas immédiatement de part et d'autre du Christ, et ils ne sont pas des séraphins. Ce sont les hommes vêtus de blanc, des anges qui sont précisément des intermédiaires entre Dieu et les hommes.

Pourtant ils portent des livres ouvert et fermé dans le même ordre qu'à Moissac. Dès lors, on peut se demander si l'explication subtile du tympan de Moissac est encore valide ? La règle d'ordre édictée pour le tympan de Moissac ne fonctionne pas avec les autres livres du portail. Paul à droite du Christ et les évangélistes symbolisés par le tétramorphe portent un livre fermé (Ancien Testament) alors qu'ils sont des représentants du Nouveau Testament. De même à gauche du Christ, Jérémie et Isaïe, qui sont des représentants de l'Ancien Testament, portent des livres ouverts (Nouveau Testament). On perçoit ici une contradiction dans le raisonnement qui s'appuie sur la latéralisation du Bien et du Mal tirée du Jugement dernier (Mt 25, 33-46). Pour la résoudre, les auteurs présument un invraisemblable retournement du regard entre l'organisation du tympan et le reste du portail. Le tympan serait organisé en fonction du Christ, et les contreforts en fonction du spectateur, pour justifier que les scènes positives de l'enfance du Christ soient à droite (gauche de Christ) avec le livre ouvert d'Isaïe, et l'aspect négatif lié au mauvais riche à gauche (droite du Christ) avec le livre fermé de Paul. Mais, à Toulouse, l'enfance du Christ est à gauche (droite du Christ) et l'expulsion du jardin d'Éden à droite (gauche du Christ). Ici, plus question de spectateur ? En fait, la logique chronologique de Saint-Sernin est respectée à Moissac. En effet, comme l'ont bien repéré les auteurs, l'enfance du Christ qui débute à droite du spectateur conduit en s'élevant vers le Christ du tympan. Cette représentation du Christ-roi présente une influence majeure sur la signification du côté gauche du portail. La parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche est une histoire universelle qui a la valeur d'une leçon pour tout chrétien. Elle représente notre temps et les maux qui l'assaillent qui sont combattus par l'Église. La dissolution du lien social, de la *caritas* si essentielle à la société chrétienne, et l'hédonisme du mauvais riche mènent à la luxure effrayante. Donc, point d'inversement du regard, mais un axe chronologique qui débute à l'est, à droite, avec l'enfance du Christ, pour passer par la révélation de la royauté céleste présente du Christ et se termine aujourd'hui, après le passage du Christ, en semblant nous dire : Chrétien, as-tu retenu les leçons de cette histoire édifiante ? Du coup la latéralisation proposée par Christe, Mézoughi et Klein ne peut aider à comprendre les livres du portail.

L'Ancien Testament fermé ne signifie pas que ce temps est révolu, pas plus que le Nouveau Testament ouvert ne signifie que ce temps est en cours. Il faut comprendre l'inverse. L'Ancien Testament est ouvert, parce que l'incarnation en révèle tout le message qui était caché. Il se lit maintenant à livre ouvert. Le concepteur du programme l'a bien indiqué en faisant voisiner le livre d'Isaïe où est écrit : *ECCE VIRGO CONCIPIET*, et l'enfance du Christ. La prophétie est réalisée, Jésus est bien le Messie. À Saint-Sernin, le rouleau ouvert du côté de l'Ancien Testament, avec le chapiteau de l'expulsion du jardin d'Éden, vaut annonce du nouvel Adam. Par conséquent, le Nouveau Testament est encore fermé parce qu'il est impossible à l'homme d'en comprendre tout le dessein qui ne sera manifeste en totalité qu'à la fin des temps. Quand Augustin combat le millénarisme, il affirme que le règne du Christ est présent, et que l'avenir ne peut être connu. Le comput des jours restant au monde est purement allégorique et ne peut être évalué, comme il est vaniteux que de prétendre connaître les desseins de Dieu. Donc, Paul et les symboles des évangélistes autour du Christ de Moissac portent des livres fermés.

Dès lors, à Saint-Sernin comme à Moissac, le caractère de mystère de Dieu n'est pas incompatible avec une représentation des livres saints. On trouve bien du côté du passé des livres ouverts (séraphin de droite, prophètes) qui indiquent que ce qui avait été annoncé s'est accompli et du côté du présent et du futur des livres fermés (séraphin de gauche, apôtres) qui indiquent que le dessein de Dieu est en train de se réaliser. Le Christ en gloire encadré des séraphins du tympan de Moissac est représenté comme le passeur de l'Ancien Testament au Nouveau. Il signifie que comme les prophéties inspirées par Dieu se sont réalisées, ce qu'il a annoncé est en partie advenu et adviendra. Autrement dit, il trône dans la Jérusalem céleste et reviendra à la fin des temps pour juger les vivants et les morts. D'ailleurs, à Moissac, la fin de l'axe temporel – complètement à gauche du portail – est occupée par le sein d'Abraham où se trouve Lazare, ultime étape. Il est accosté d'un prophète qui tient de sa main droite un rouleau déroulé dont il désigne le texte de l'index de sa main gauche. Il indique que les autres prophéties se sont réalisées, et qu'à n'en pas douter la dernière se réalisera comme il est écrit. Lazare est là pour rappeler qu'en attendant le dénouement final, son exemple doit guider les fidèles, que la seule attitude du chrétien doit être morale, et que toute richesse (ou science) qui prévaut sur la morale est vaine. Il faut donc croire, d'autant plus que des preuves ont été données avec l'accomplissement des prophéties. L'homme doit se tenir prêt à chaque instant, et sera jugé selon ses actes. « Tels qu'ils règnent et jugent actuellement, le Christ et l'Église jugeront à la fin des temps. » (90) « Chacun

90. Yves CHRISTE, *L'apocalypse de Jean, sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, p. 27.

doit craindre d'être surpris par le dernier jour de sa vie ; nous serons au dernier jour du monde, comme nous aura trouvé le dernier de nos jours : tels nous aurons été en mourant, tels nous serons jugés à la fin des siècles » (91). À Moissac, il n'est donc pas surprenant qu'à l'axe chronologique se superpose une organisation en un triptyque qui reprend les trois vertus théologiques (Paul, I Th 1, 3 ; I Cor 13, 13). À droite, l'espérance est contenue dans l'enfance du Christ dont le parcours est l'attente du rachat des hommes par son sacrifice. Au centre, la foi est celle que le fidèle doit au Christ-roi vainqueur de la mort qui règne aujourd'hui aux cieux et dont il n'a que des preuves indirectes. À gauche, la charité est représentée à travers l'histoire de Lazare qui dicte le comportement présent du chrétien pour accéder au sein d'Abraham, s'il veut éviter les châtements que lui promettent ses péchés représentés en dessous.

Pour revenir à Toulouse, au linteau, l'ange de droite, du côté du passé, est porteur du livre ouvert, l'Ancien Testament qui est représenté par un livre ancien, un rouleau encore usité par les juifs pour leurs livres sacrés. L'ange de gauche, du côté du présent et du futur, est porteur du livre fermé comme les apôtres, le Nouveau Testament qui est un objet plus récent, un *codex*. Ils regardent non pas les apôtres mais tous les deux vers la gauche, vers l'horizon eschatologique, au prix d'une contorsion pour l'ange de gauche.

Simon et Abraham

La distribution entre droite et gauche retentit sur les autres personnages. Nous avons noté plus haut que nous n'avions sur les chapiteaux que les débuts des Ancien et Nouveau Testaments. Une autre raison en est que le reste des temps est traité plus haut. Simon le juif résume les temps passés de l'ancienne Loi, et Abraham et ses deux femmes condensent l'accomplissement des temps nouveaux en cours.

Pierre et Jacques

À un premier niveau, ils représentent l'Église. Si Pierre est l'Église institutionnelle, Jacques à travers la vie du Mineur, est l'Église en actes, c'est-à-dire la liturgie, le prêche, la vie sainte et dévote des ecclésiastiques ou telle qu'elle devrait être. Jacques peut parfaitement remplacer Paul qui passe pour avoir institué la louange perpétuelle. Saint-Sernin adopte à cette époque la liturgie clunisienne qui est alors à son apogée (92).

À un deuxième niveau, Pierre et Jacques ne font pas exception à la règle de mise en ordre chronologique horizontale. Pierre est le repentir et le baptême ; Jacques celui qui aide à la délivrance des fautes (le Majeur) et prépare la résurrection finale (le Mineur). Le Mineur est le symbole de la croyance en cette résurrection, par son jeûne entrepris en toute confiance après la mort du Christ dans l'attente de son retour. Aussi le Christ ressuscité lui apparaîtra-t-il en particulier (1 Cor 15,7 et Jérôme). Le lien entre résurrection et baptême sans Jugement est ancien et fondamental encore au début du XII^e siècle. Il est exprimé sur la cuve baptismale de Châlons-sur-Marne (avant 1150) (93) dont le sens est que « les baptisés sont assurés de la résurrection et du salut éternel qu'elle implique » (94) et qui justifie l'absence du Jugement dernier jusqu'au portail de Beaulieu. Toutefois, la question de la mort et de sa préparation nécessite de mettre en ordre son âme. Le Mineur prend encore une fois plus de consistance par rapport au Majeur. En tant que tel, il assume non seulement le thème liturgique, mais comporte aussi une autre dimension sacramentelle. Son *Épître de Jacques* sert de support à la définition du rituel d'aide aux mourants (5, 14-15) qui devient le sacrement de l'extrême onction (95). L'extrême onction n'est pas administrée à ceux qui mènent une vie sainte et aux enfants (96), elle est réservée aux pécheurs. Mais elle est peu répandue, parce qu'elle est difficile à administrer. En pratique, le rite est plus aisé à dispenser en milieu monastique. Ailleurs, la confession et la communion sont plus essentielles. La réception du Viatique, le corps du Christ, au moment de la mort, aide le chrétien à accomplir sa Pâques avec le Seigneur, jusqu'au Père (97). L'administration du sacrement, qui ne pouvait être répétée, était retardée le plus possible au risque d'arriver trop tard, alors que la législation carolingienne pose comme un devoir de ne pas laisser mourir un fidèle sans qu'il l'ait reçu. Il fallait le réinstaller. Le rite se fixe au

91. HIPPOLYTE (vers 204-205), *Lettre 199, De fine saeculi, à Hésychius*, cité par Sylvain GOUQUENHEIM, *Les fausses terreurs de l'an mil, attente de la fin des temps ou approfondissement de la foi ?*, Paris, Picard, 1999, p. 67.

92. Carol HEITZ, « Les bâtisseurs de Cluny », dans *Moines et religieux au Moyen Âge*, présenté par Jacques BERLIOZ, Paris, Seuil, p. 131-142, notamment p. 135-136.

93. Philippe ARIÈS, *L'homme devant la mort*, t. 1, *Le temps des gisants*, Paris, Seuil, coll. Point, 1977, p. 101-102.

94. Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 102.

95. Denise PÉRICARD-MÉA, *op. cit.*, p. 57-58.

96. Abbé R. AIGRAIN dir., *Liturgia*, Paris, Bloud et Gay, 1930, p. 732.

97. I.-H. DALMAIS, *Initiation à la liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1958, p. 164.

XII^e siècle en devenant un des sept sacrements. Dans le contexte du portail, à la dimension baptismale de Pierre qui ouvre le début de la vie chrétienne, répond en symétrie le sacrement de fin de vie dont Jacques est l'image.

La fabrication et le rôle des images

La fabrication des images

L'organisation assez poussée du portail de Toulouse conduit à s'interroger sur les outils intellectuels qui ont permis au commanditaire-concepteur (98) d'élaborer un tel programme. La formation des clercs comporte plusieurs stades qu'ils parcourent suivant leurs capacités. Il leur faut d'abord apprendre par cœur, et en premier lieu, les psaumes. Mais il ne s'agit que d'une première strate du savoir. Il s'y ajoute une autre strate plus importante qui est celle de la mémorisation du sens attaché à chacun des versets. Toutefois, la connaissance par cœur est nécessaire mais pas suffisante. Cette connaissance, il fallait ensuite d'une certaine manière l'oublier, se l'incorporer afin qu'elle devienne une pensée propre, personnelle, pour accéder à un niveau supérieur de la sagesse. Il fallait en quelque sorte devenir une concordance vivante (avant qu'elle ne soit écrite au XIII^e siècle par les dominicains de Saint-Jacques à Paris (99), afin de nourrir ses méditations. L'originalité d'une œuvre dépend au Moyen Âge de la façon dont les éléments empruntés sont utilisés, agencés (100). La construction des textes est d'autant plus complexe que le savant médiéval est rompu à mettre en rapport une grande quantité de fragments épars qu'il connaît par cœur. Certains rapprochements sont traditionnels, d'autres peuvent être de son cru. Évidemment, le commanditaire de Saint-Sernin connaissait tout cela, dont Augustin, Jérôme et Ambroise. Sa formation était suffisamment avancée pour lui permettre de créer son propre commentaire, et de mettre en forme sa réflexion ecclésiale.

Il en est de même pour les images. Elles ne sont pas de simples illustrations de textes. Elles constituent un travail d'exégèse en soi, au même titre que les écrits. Les images rendent compte d'une approche complémentaire des textes. Elles sont une forme de commentaire à part entière dont les instruments qui sont empruntés aux discours écrits et oraux, permettent des combinaisons, des simultanités, des élaborations riches de sens qui échappent à la linéarité discursive des textes. En cela, elles se rapprochent à la fois des techniques qui président à l'élaboration du sermon médiéval, et des gymnastiques intellectuelles de la mnémotechnique.

Le sermon médiéval

Compte tenu du fait que les portails de Moissac et Toulouse proposent des visions globales de la Révélation, ce sont plutôt les homélies qu'il faudrait évoquer. Mais, dans la pratique, elles sont souvent confondues avec les sermons. Le dernier terme le plus couramment employé est ici adopté (101). Leur rôle est de transmettre la connaissance et les leçons données par l'Écriture. Aux XI^e et XII^e siècles, c'est surtout une pratique monastique qui suppose des savoirs déjà acquis par son auditoire. Pour la prédication publique, il est recommandé d'insister sur le *Notre Père*, l'explication du symbole des apôtres, et de rappeler les vices à combattre et les vertus à pratiquer. Pour commenter les textes bibliques, l'orateur doit donc s'adapter à son auditoire et s'assurer qu'il sera bien compris. À cette fin, il utilise des techniques de l'éloquence qui seront bien codifiées au XIII^e siècle dans les *Artes praedicandi* (102), et qui prennent leurs sources à une tradition rhétorique plus libre ou moins élaborée, aussi vieille que la prédication. Après avoir énoncé le texte du jour et éventuellement donné son sens général, il faut en approfondir les tenants et les aboutissants. Expliquer un passage de l'Écriture nécessite d'abord de trouver un angle d'attaque, puis un ordre d'exposition. Il s'agit de considérer la portion de texte comme un développement condensé dont il faut retrouver les étapes, la structure. Autrement dit d'expliquer comment Dieu parle aux chrétiens. C'est le rôle de la division qui consiste à isoler les leçons que l'on peut tirer de chaque portion du texte étudié en s'appuyant sur les

98. Le commanditaire-concepteur peut être un groupe de personnes.

99. Mary A. et Richard H. ROUSE, « La concordance verbale des écritures », dans Pierre RICHÉ et Guy LOBRICHON dir., *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 115-122.

100. Michel LEMOINE, introduction à sa traduction de HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Didascalicon. L'art de lire*, Paris, Cerf, 1991, p. 20.

101. Jean LONGÈRE, *La prédication médiévale*, Paris, Études augustinienne, 1983, p. 15.

102. Étienne GILSON, « Michel Menot et la technique du sermon médiéval » dans *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 93-154, notamment p. 113 et 118.

mots principaux, les plus lourds de signification, ce qui permet de réduire l'exposé à des expressions-clefs tout en lui donnant un plan. En montrant comment elles sont indissociables, comment elles s'enchaînent ou sont complémentaires, le texte sacré commenté prend l'allure d'une leçon complète organisée suivant un dessein divin. Pour extraire ce contenu, deux méthodes sont possibles. La première tire le sens du texte même. La technique est jugée savante puisqu'elle fait appel à un savoir implicite. Elle est à préférer pour un auditoire cultivé. L'autre mode recourt à des apports extérieurs au texte, à des images qui doivent mieux faire comprendre ses implications. La seconde méthode est jugée plus accessible et doit être privilégiée pour un auditoire illettré. Chaque partie ainsi définie fera l'objet d'un développement qui utilisera toutes sortes d'instruments d'analyses dont le principal est de faire concorder plusieurs extraits de la Bible et des Pères, sans écarter des procédés plus curieux comme des rapprochements purement formels plus ou moins bricolés suivant les besoins, des étymologies approximatives et des jeux de mots. Un des procédés employés pour développer l'explication consiste, lors du rapprochement de divers passages de l'Écriture, à faire ressortir l'aspect positif de la portion de texte commentée en l'opposant à des exemples repoussoirs ou faire-valoir (103). On peut déceler une façon de faire équivalente, par exemple, dans l'utilisation des scènes qui connotent Pierre et Jacques. Dans les deux cas, la figure principale se trouve renforcée par la confrontation des tailles relatives des personnages, et dans ce qui s'apparente à la discussion, soit d'un événement négatif, soit d'un épisode anté-christique. Dans les deux cas la supériorité du Nouveau Testament est démontrée.

Mais ce qui n'est qu'un procédé technique reste au service du discours tenu en principal, en dégageant les différents niveaux de sens principalement les sens littéral, tropologique (moral) et allégorique. Pour les fidèles, la leçon globale insistera plus particulièrement sur le sens littéral et le sens moral qui doit guider le comportement du chrétien. Ainsi, au portail de Moissac, l'ensemble du temps nouveau est montré comme une leçon morale à l'échelle de l'histoire, puisque les trois vertus théologales peuvent se superposer à la division en trois parties de l'Évangile clairement organisées en un triptyque (la première partie développe le thème de l'enfance du Christ, la seconde la victoire sur la mort et la réalité de la royauté du Christ, la troisième partie déduit notre époque du sens allégorique de la parabole du pauvre Lazare). En même temps, on montre que le dessein de Dieu ne laisse rien au hasard pour qui veut bien regarder. Ces deux leçons sont suffisantes pour le simple fidèle, le foisonnement ordonné des images laisse toutefois la possibilité au plus cultivé d'approfondir sa réflexion.

À Saint-Sernin, le thème principal ne peut être que l'événement majeur du portail : l'Ascension et ses incidences. Au préalable, le concepteur du portail établit la matérialité des faits, le sens littéral irréfutable sur lequel il va pouvoir appuyer sa démonstration. Les chapiteaux remémorent la réalité de l'incarnation du Messie. Sa naissance est représentée comme un nouveau départ qui permet le passage de l'Ancien au Nouveau Testament. Il s'ensuit une constatation essentielle délivrée par les anges du linteau : des prophéties annoncées depuis des temps immémoriaux se sont réalisées, alors les autres promesses se réaliseront. La faute d'Adam est donc rachetée. Et avec l'épilogue du passage terrestre de Jésus, la porte du ciel est à nouveau ouverte à l'humanité.

L'opposition primitive de l'Ancien et du Nouveau Testament génère en cascade une série de binômes qui sont autant de développements qui déclinent cet antagonisme fondateur. En scellant la Nouvelle Alliance entre Dieu et les hommes, le passage du Christ a rendu obsolète le judaïsme. Le nouveau David a remplacé l'ancien, Pierre triomphe de Simon, Jacques renouvelle Abraham, Sarah supplante Agar, l'Église abolit la Synagogue. La chrétienté est le nouvel Israël.

La conclusion morale vient d'elle-même. Pour se retrouver dans ces bouleversements et bénéficier de la nouvelle donne, le respect de l'enseignement du Christ est requis. À l'exemple de David, il faut célébrer Dieu suivant les modalités renouvelées par les prescriptions du Christ dont la posture d'orant au tympan donne l'exemple. Pour aider le fidèle, le Christ qui est retourné siéger auprès du Père ne l'a pas laissé tout seul. Avant de partir, il a procédé à une espèce de délégation de pouvoir aux apôtres. Pierre en représente la composante institutionnelle qui rappelle et fait respecter la Loi parfaite par le Christ (Mt 5, 17), règle de la vie chrétienne qui commence avec le baptême. Jacques fait vivre la mémoire du Sacrifice devenu spirituel et favorise l'accession au Paradis. La première Église exemplaire se continue dans l'Église actuelle.

La mnémotechnique

Pour répartir sur le portail une méditation pensée suivant quelques règles qui président à l'élaboration des sermons, il a fallu lui faire subir une mise en ordre spatiale pour maîtriser l'éclatement de sa linéarité. L'outil

103. Étienne GILSON, *op. cit.*, p. 131. Voir également du même auteur dans le même volume, « De quelques raisonnements scripturaires usités au Moyen Âge », p. 155-169.

mnémotechnique facilite cette opération. Habitué à se représenter des concepts en images pour les mémoriser, le clerc les organise en les plaçant dans un cadre organisé qu'il parcourra suivant des chemins variés qui seront autant de méditations différentes. Ce faisant, il développe une pensée topographique qui peut avoir pour support un fond architectural réel ou imaginaire (104). Il n'en était alors que plus facile d'appliquer sur une architecture concrète un programme élaboré dans son for intérieur.

Au portail sont utilisés des repères simples et universellement répandus qui font intervenir des doublets disposés sur une grille organisée suivant les axes vertical et horizontal. Des paires opposées définissent des lieux : haut-bas, est-ouest, droite-gauche, dessus-dessous, qui permettent d'organiser par superposition d'autres couples : terrestre-céleste, passé-présent, sens littéral-sens spirituel, positif-négatif, etc. Les positions des personnages ou des scènes dans la grille ne sont donc pas arbitraires et donnent une première clef simple de lecture.

L'axe vertical est donné par les deux figures non orientées. David et le Christ tiennent les deux bouts d'un axe qui représente à travers la filiation de l'ancien au nouveau David, une mutation qualitative. Sa signification est principalement une progression du terrestre vers le céleste, une quête spirituelle. Une transformation du même ordre unit verticalement Simon à Pierre (Synagogue et Église) et Abraham à Jacques (ancien et nouveau sacrifice). Hormis les deux David, les autres figures engendrent toutes également une relation horizontale droite-gauche à composante chronologique. L'axe horizontal est-ouest est un axe qui donne une direction au temps. Sur les chapiteaux se trouvent à droite le passé qui est l'Ancien Testament révolu, à gauche le présent et le futur du Nouveau Testament en cours. Au linteau, avec les anges se succèdent la confirmation que ce qui avait été annoncé s'est réalisé, et l'annonce de la seconde venue pour la fin des temps. Les scènes sous Pierre et Jacques réaffirment le passage de l'ancienne Loi à la nouvelle, et enfin Pierre et Jacques représentent les deux sacrements extrêmes de la vie du chrétien. D'autres oppositions peuvent s'ajouter et venir sursignifier la première grille de lecture : immobilité-mouvement (Pierre et Simon), ordonné-désordonné (plumes des anges face à David et poils des crinières des lions), agité-calme, courbe-carré (tympan et linteau), beau-laid, etc. À la rencontre de ces deux grilles se trouve la figure principale : le Christ de l'Ascension. Il est la colonne vertébrale de la méditation. La clef de la compréhension (105) du dessein divin.

La grille de lecture faite de positions et superpositions donne un canevas de base qui véhicule une signification qui se suffit à elle-même. Elle est également susceptible de stimuler la méditation personnelle de l'érudit qui connaît les vies des saints et les textes sacrés. Il peut faire défiler dans son esprit ses connaissances en suivant le guide qui est proposé à son regard. Mais surtout cette grille produit un schéma normatif, une mise en ordre qui fait référence, qui doit être respectée et intériorisée. Ordre divin qui est exposé au monde afin que nul n'en ignore.

Le rôle des images publiques

Le Décalogue interdit la fabrication des images (Ex 20, 4 et Dt 5, 8), et les idoles (Ex 20, 5 et Dt 5, 9). Toutefois, l'Incarnation est considérée en Occident comme un assouplissement de l'interdit initial des représentations, Jésus-Christ image du Père étant un moyen par lequel Dieu a jugé bon de se manifester et d'enseigner. Par contre la prohibition de l'idolâtrie est rappelée dans le Nouveau Testament par Étienne (Act 7, 40-42), Jacques (Act 15, 20) et Paul (1 Cor 10, 7 et 14) qui l'assimile régulièrement à la débauche (1 Cor 5, 10-11 ; 6, 9 ; Gal 5, 19-20 ; Eph 5, 5 ; Col 3, 5) tout comme Pierre (1 Pi 4, 3).

Pour parer cet inconvénient, les statues ne sont pas apposées sur le portail comme des amulettes diffusant protection et signification univoques. Elles ne peuvent signifier par elles-mêmes. En effet, chaque élément, outre sa propre légitimité, inter-réagit avec les autres et concourt à créer un ensemble où les moments choisis du déroulement historique laissent percevoir la trace de l'intervention divine. Par cette profondeur, les images ne peuvent être confondues avec des idoles, car chaque image est prise dans un réseau de relations qui construit un discours. La complexité produite a pu être considérée comme le meilleur rempart contre une attitude idolâtre, puisque les images ne peuvent être comprises que par rapport à la révélation essentielle de l'existence d'un dessein de Dieu fait homme, auquel elles nous ramènent constamment, et qui dicte l'économie du Salut.

C'est ainsi que doit être comprise la *Biblia pauperum* de Grégoire. Il fonde une alternative à l'iconoclasme de Sérénus qui est motivé par le souci de combattre l'idolâtrie. De fait, une fois choisi le camp des images, on est en quelque sorte condamné à la complexité pour créer ce réseau de significations qui écarte l'isolement des figures favorable à l'idolâtrie populaire, mais au risque de faire échouer l'efficacité pédagogique. Il servira également à

104. Frances A. YATES, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 16-29, la technique antique a été transmise au Moyen Âge, p. 66-67 ; Mary CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002, p. 112-116.

105. Étienne GILSON, *op. cit.*, p. 118.

écarter les interprétations hérétiques. Parce qu'il dispense une vision et un ordre du monde et de l'au-delà, tant au sens littéral qu'au sens spirituel, le programme iconographique servira de support à la contemplation et à des méditations dirigées, en créant au besoin plusieurs niveaux de lecture, littéral et tropologique pour le peuple, allégorique et anagogique pour les savants. Il ne s'agit pas de voir dans l'image du saint uniquement le support d'un *transitus* descendant : de Dieu vers le croyant, autrement dit l'intercesseur qui aidera le fidèle à obtenir une faveur de Dieu, mais d'affirmer un *transitus* ascendant, c'est-à-dire la recherche d'une élévation vers Dieu, par la prière et l'effort intellectuel (106). L'idolâtrie écartée permettra plus tard d'accepter plus facilement la présence du saint dans une image isolée et non plus dans ses seules reliques.

Conclusion

Du charnel au spirituel

L'Ascension du tympan est traitée comme un épisode historique, donc irréfutable. En même temps, le sens littéral montre qu'il s'agit d'un événement miraculeux qui établit la divinité et la royauté céleste du crucifié, comme il est rappelé sur son auréole. Il s'opère, au moment de la translation verticale, un passage du charnel au spirituel qui est montré par la louange des anges.

C'est la raison profonde de la présence de David au portail. Justin est probablement le premier à associer l'ascension physique du Christ et le psaume 24 (107). Il le fait en ces termes : « Lorsque notre Christ ressuscita et monta aux cieux, il fut ordonné aux princes établis par Dieu dans les cieux d'ouvrir les portes des cieux, afin que celui qui est roi de gloire entre et monte s'asseoir à la droite du Père, jusqu'à ce qu'il ait fait de ses ennemis l'escabeau de ses pieds... Mais lorsque les princes des cieux le virent sans beauté, honneur ni gloire en sa forme, ils ne le reconnurent pas et ils demandaient, qui est ce roi de gloire ? L'Esprit Saint alors leur répond, soit au nom du Père, soit en son propre nom : Le Seigneur des puissances, voilà le roi de gloire ». Origène ajoute une référence à Isaïe (63, 1) et insiste sur les blessures du Christ : « Lorsqu'il s'avance vainqueur et triomphant avec son corps ressuscité des morts [...], alors certaines puissances disent : Qui est celui qui vient d'Édom, qui vient de Bosra, en vêtements écarlates, dans un tel éclat ? Mais ceux qui l'accompagnent disent à ceux qui sont préposés aux portes du ciel : Ouvrez vos portes, ô princes, ouvrez-vous, portes éternelles, et le roi de gloire entrera. Mais ils s'informent encore, si l'on peut dire, en voyant sa droite ensanglantée et tout son corps couvert des marques de ses exploits ». Grégoire de Naziance reprend le thème : « Unis-toi aux anges qui l'escortent ou à ceux qui l'accueillent. Ordonne aux portes de lever leurs linteaux, de se faire plus hautes pour recevoir celui qui est grandi par la Passion. Répond à ceux qui doutent, à cause de son corps et des signes de la Passion, qu'il n'avait pas en descendant et qu'il porte en montant, et qui s'interrogent à cause de cela : « Qui est ce roi de gloire ? [Réponds-leur] que c'est le Seigneur fort et puissant ». Ambroise transmet la tradition grecque au monde latin. Il retient principalement l'aspect charnel du Christ qui monte au ciel, et qui fait douter les puissances célestes de voir là un d'entre eux. « Les anges, eux aussi, doutèrent, quand le Christ ressuscita, en voyant que la chair montait de la terre au ciel. Ils disaient alors : Qui est ce roi de gloire ? Aussi, tandis que les uns disaient : Élevez les portes, princes, et le roi de gloire entrera, d'autres doutaient et disaient : Qui est ce roi de gloire ? En Isaïe tu trouves que les puissances du ciel, qui doutaient, on dit : qui est celui-ci qui monte d'Édom ? » Les anges du tympan qui accompagnent le Christ dans son ascension, les uns qui portent un sceptre royal, les autres agenouillés, sont donc ceux qui proclament que c'est le Seigneur fort et puissant, le roi de gloire, et enfin le corps du Christ qui monte au ciel aidé dans son trajet par deux anges. Dans ces textes et au tympan nous retrouvons le même souci : l'insistance sur la matérialité du corps du Christ, au besoin soulignée par les marques de ses souffrances terrestres (108) ou par le besoin d'être aidé par des anges pour s'élever. L'association de l'élévation du corps terrestre du Christ et de l'ouverture de la porte de la Jérusalem céleste est essentielle. Le corps du Christ est le premier corps vainqueur de la mort à monter au ciel, c'est pourquoi il n'est pas immédiatement reconnu par tous les anges. Une voix doit les instruire sur sa qualité et la nouveauté radicale de l'événement. Il ne

106. Jérôme BASCHET, « Les images : des objets pour l'historien ? », dans *Le Moyen Âge aujourd'hui, Cahiers du Léopard d'or*, 7, 1997, p. 109.

107. Psaume 23 selon la Vulgate. Les citations qui suivent sont tirées de Jean DANIELOU, *Théologie du judéo-christianisme*, Paris, Desclée-Cerf, 2^e éd. 1991, p. 324-325 ; *id.*, « Les psaumes dans la liturgie de l'Ascension », *La Maison-Dieu*, 1950, 21, 40-56.

108. Comme le montrent les textes cités ou le Christ de Beaulieu.

retourne pas au ciel uniquement parce qu'il est Dieu, mais bien en tant que pleinement humain marqué par son parcours terrestre. La représentation du tympan tient compte du fait que la Résurrection relève le corps humain, et que l'Ascension établit un lien entre le corps terrestre et le corps devenu céleste, pour ainsi dire spiritualisé. Dès lors la porte de la Jérusalem céleste gardée par l'ange du chapiteau de l'expulsion d'Adam et Ève est réouverte pour l'accueillir. Il est donc celui qui défriche et montre à l'humanité le chemin du retour vers le Père. Il en sera ainsi pour les corps des futurs ressuscités. La réconciliation de l'homme avec Dieu par le Christ lui ouvre également la perspective tracée par le Christ. Les chrétiens ont cette possibilité parce que leur corps est assimilé à celui du Christ.

Le corps

Le corps du Christ est une sorte de moyen terme entre Dieu et les hommes (Ep 2, 18), à la fois pleinement Dieu et pleinement humain. Comme Dieu est descendu au sein des hommes sous la forme de son incarnation, les hommes doivent faire l'effort de s'élever vers Dieu en vivant dans le Christ. Ils sont aidés dans leur démarche par le baptême : l'eau et l'imposition des mains. Par l'eau, le baptisé éprouve symboliquement la Pâque du Christ (Rm 6, 3-8 ; Col 2, 12), il meurt au péché et renaît pour Dieu dans le Christ (Rm 6, 11). Créature de Dieu, il devient fils de Dieu (Ga 4, 5-7). Il fait désormais partie du corps du Christ (1 Cor 12, 27). Finalement, les baptisés qui revêtent le Christ (Ga 3, 27 ; Rm 13, 14) sont les membres de son corps (1 Cor 12, 27). Ils forment à eux tous le corps du Christ. Les convertis réunis en communautés constituent des assemblées, des *ecclesiae*, des églises auxquelles s'adressent les lettres des apôtres, et qui leur permettent de vivre dans le Christ. Leur réunion en fait l'*Ecclesia*, l'Église, par conséquent, est le corps du Christ (Ép 1, 22-23), elle est le Christ (Col 1, 24). Lors de la communion, l'ingestion du corps du Christ sous les deux espèces est le signe de cette relation permanente avec le Christ qui relie l'ensemble des baptisés en un seul corps. Donc, à ce titre, l'Ascension et l'ouverture de la porte de la Jérusalem céleste sont applicables aux chrétiens. À l'image du corps du crucifié qui s'est élevé pour rejoindre le Père, le chrétien peut espérer que son corps transitoire, marqué par le péché, fait de chair souffrante, devienne un corps spirituel (1 Cor 15, 44), incorruptible, éternel, qui participe à la gloire de Dieu. Donc, avec le reste de la chrétienté, le fidèle compte bien atteindre la place que le Christ triomphant de la mort a préparée pour tous les élus auprès de Dieu (Jn 14, 2-3).

La transformation du corps du chrétien en corps du Christ, pour être complète, doit inclure une parcelle du divin. Par l'imposition des mains (ou par l'onction du saint chrême), le baptisé reçoit le don de l'Esprit-Saint (Act 8, 15-17 ; 19, 6) en son cœur (Ga 4, 6). L'homme devient le réceptacle de l'Esprit. La présence intime de Dieu fonde l'Église en chaque baptisé. À l'image des sanctuaires, le chrétien devient le temple de Dieu (Jn 2, 21 ; 1 Co 6, 19), comme le Christ qui parlait du sanctuaire de son corps (Jn 2, 21).

La porte du royaume céleste

Cette dernière image conforte une série de métaphores architecturales. L'assemblée (*ecclesia*)-corps du Christ devient par extension tous les lieux consacrés où Dieu est présent, autrement dit par métonymie les édifices qui tiennent les chrétiens rassemblés pour la liturgie : les églises. Dès lors, toutes les qualités associées au corps du Christ peuvent être transposées à l'édifice.

Si l'assemblée dans le sanctuaire, qui fonde l'identité entre l'*ecclesia* et l'édifice religieux, est le corps du Christ, alors les chrétiens qui sont les membres de son corps, sont aussi les matériaux qui constituent l'édifice. Les pierres et les briques représentent les fidèles, et le mortier le lien de *Caritas* qui les unit (109). La relation entre le corps matériel et le corps spirituel (1 Cor 15, 40-54) est également appliquée à la construction. Puisque le Christ-Dieu règne aujourd'hui dans la Jérusalem céleste, l'église où Dieu est présent (1 Tim 3, 15) est la préfiguration de la cité éternelle décrite dans l'Apocalypse (21, 9-27).

Ce qui est valable pour l'édifice l'est aussi pour son portail. Comme l'église est une préfiguration de la Jérusalem céleste, son portail est une anticipation de son entrée, ce qui nous ramène au corps du Christ. En effet, étant donné que le baptisé s'incorpore au corps du Christ, le Christ est le passage obligé pour atteindre Dieu dans la Jérusalem céleste. C'est pourquoi il est la porte (Jn 10, 7 et 9) qui mène au salut.

La représentation de l'Ascension au portail est donc pleinement justifiée. Le Christ y est à la fois la porte et le chemin (He 10, 20) qui permet de rejoindre la Jérusalem céleste dont il a réouvert l'entrée lors de l'Ascension, et

109. Bénédicte PALAZZO-BERTHOLON et Éric PALAZZO, « Archéologie et liturgie. L'exemple de la dédicace de l'église et de la consécration de l'autel », *Bulletin Monumental*, 159-IV, 2001, p. 305-316.

dont le portail de l'église est la préfiguration. Les passages 7, 8 et 9 du psaume 24 et leurs commentaires, qui associent de manière récurrente le corps spiritualisé du Christ et la porte des cieux que l'on ouvre pour l'accueillir, sont attachés à la consécration des portes des églises (110). La consécration de l'église unit la construction matérielle à son équivalent spirituel, et transforme son portail en porte du ciel. Le portail est bien cette *porta coeli* que nous rapportent les textes et l'épigraphie (111), tout comme il est le Christ par qui doivent passer tous ceux qui veulent entrer dans le royaume des cieux (112). Au portail de Beaulieu, le Christ les bras grands ouverts est aussi en train d'inviter les fidèles à entrer par lui qui est la porte, dans son église-corps du Christ.

Le rôle des chanoines de Saint-Sernin

Le Christ étant désormais assis à la droite du Père, les ministres qu'il a laissés sur terre ont la tâche de faire vivre la Tradition qu'il a renouvelée au moyen de l'Église, de la liturgie de la parole, et des sacrements dont Pierre et Jacques sont le résumé et les premiers représentants. Le lien entre corps matériel et corps céleste permet d'affirmer, dans un contexte féodal et au moment où l'Église est engagée dans la réforme grégorienne, que le Christ qui est le roi des rois, comme le rappelle l'inscription REX de l'auréole, fait de ses desservants les représentants du pouvoir spirituel indépassable par le pouvoir laïc (Eph 1, 20-22). Pierre et Jacques sont les premiers vassaux du Christ et l'Église institutionnelle ne se reconnaît qu'un seul suzerain : le Seigneur nouveau David, représenté par son vicaire romain.

L'Église institutionnelle et les chanoines en perpétuant à leur tour la Tradition occupent donc une place essentielle dans la construction du chemin vers le salut, par activation du Dieu qui repose en chacun, par le maintien d'un lien permanent d'intercession, par la louange perpétuelle, et par la lutte quotidienne contre les forces du Mal. En renouvelant David, ils sont les continuateurs des apôtres en tant que porteurs et diffuseurs des gestes et de la Parole. Les fidèles sont conviés à être les témoins sans cesse renouvelés de génération en génération de l'accomplissement des prophéties, de la même manière que la messe, à laquelle le fidèle va assister, est la mémoire des actes bibliques fondateurs. L'église-bâtiment étant une préfiguration du séjour éternel, et son portail l'image de l'entrée de la Jérusalem céleste, les chanoines sont des quasi anges et l'office une préfiguration de la louange éternelle.

110. Robert FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIV, 1991, p. 267-279, notamment p. 271.

111. Robert FAVREAU, *op. cit.*, p. 267-279.

112. Robert FAVREAU, *op. cit.*, p. 278.