

RÉFLEXIONS SUR LA SIGNIFICATION DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE TOULOUSE

par Olivier TESTARD *

La vieille nef de la cathédrale de Toulouse ne peut plus être regardée comme le résultat de l'introduction maladroite et de la maîtrise progressive des procédés constructifs de l'architecture gothique septentrionale. Certaines de ses dispositions ne relèvent pas de critères strictement techniques et doivent être interprétées comme des choix qui, comme tels, produisent du sens. Nous nous proposons d'en étudier quelques-uns.

L'analyse archéologique de la cathédrale, dont la reconstruction par l'évêque Foulque débute peu après son arrivée à Toulouse en 1206, montre la qualité des savoir-faire du maître d'œuvre qui joint à une très bonne maîtrise des techniques de construction et de l'organisation du chantier, sa capacité à suivre un parti défini dès avant la pose de la première brique. Nous ne sommes pas devant un édifice hésitant et archaïque. Le principe de la travée gothique lui est connu et il l'utilise. Ce qui lui permet de voûter et couvrir l'édifice avant même de terminer les fenêtres (1).

En même temps, les réponses architecturales mises en œuvre résultent pour certaines de données qui ne sont pas dictées par des nécessités constructives. Ainsi, l'emploi de la croisée d'ogive procède de la volonté de réaliser des fenêtres étroites et longues, ce qui dans un bâtiment relativement peu haut et voûté nécessite de trouver des lunettes réalisées ici au moyen des arcs diagonaux. C'est également faire un choix que de rebâtir une très grande nef unique de la largeur totale de l'emprise du plan basilical antérieur. Ensuite, le grand arc qui enjambe la façade occidentale est souvent appelé « arc de décharge » parce qu'il devrait s'opposer à la poussée latérale engendrée par des voûtains très bombés. Or, le quartier de voûte correspondant est le seul de la nef à avoir son faîte horizontal. Par conséquent, il n'engendre pas de poussée entre les contreforts. Aucun des autres voûtains, qui sont tous très bombés, n'est équipé d'un arc équivalent (2). Par ailleurs, nous pouvons observer que les trois portails qui accompagnent des plans à au moins trois nefs sont employés à Toulouse avec une nef unique, et remarquer des particularités de la rose composée d'un remplage dédoublé de part et d'autre de la feuillure des vitraux et dont les colonnettes sont munies de chapiteaux à leurs deux extrémités. Enfin, il faut aussi noter la généralisation de la pierre sur l'ensemble de la façade alors que le reste de l'église est en briques et que l'on aurait pu réserver cette pierre aux seuls détails non réalisables en terre cuite comme ce fut fait aux fenêtres des murs nord et sud.

Tous ces éléments créent un édifice singulier dont la grande unité est donnée par la nef unique et ce grand arc qui surplombe la composition de la façade. La part de l'architecte est-elle prépondérante dans cette réussite, en faisant évoluer un panel de dispositions et procédés déjà répandus dans le Midi où seules les fenêtres nord et sud sont des apports nouveaux ? L'étude des phases des travaux nous renseigne sur la maîtrise économique rigoureuse d'un chantier qui débute par les portails ouest, pour passer ensuite au chevet et rejoindre progressivement la façade

* Communication présentée le 6 juin 2000, cf. « Bulletin de l'année académique 1999-2000 », dans *M.S.A.M.F.*, t. LX, 2000, p. 300-301.

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

2. L'arc tendu entre les contreforts nord de la première travée est postérieur. Il n'est pas le prototype des arcs jetés entre les contreforts des Jacobins de Toulouse comme le pensait E. GUITARD, « Découverte d'un arc fortifié à la cathédrale de Toulouse », *X^e congrès d'études de la fédération des sociétés académiques et savantes de Languedoc, Pyrénées, Gascogne*, Montauban, 1956, p. 135-189. Il servait à relier la tour occidentale nord, romane, conservée, au clocher élevé au XIV^e siècle dans le prolongement des contreforts nord-ouest de la nef.

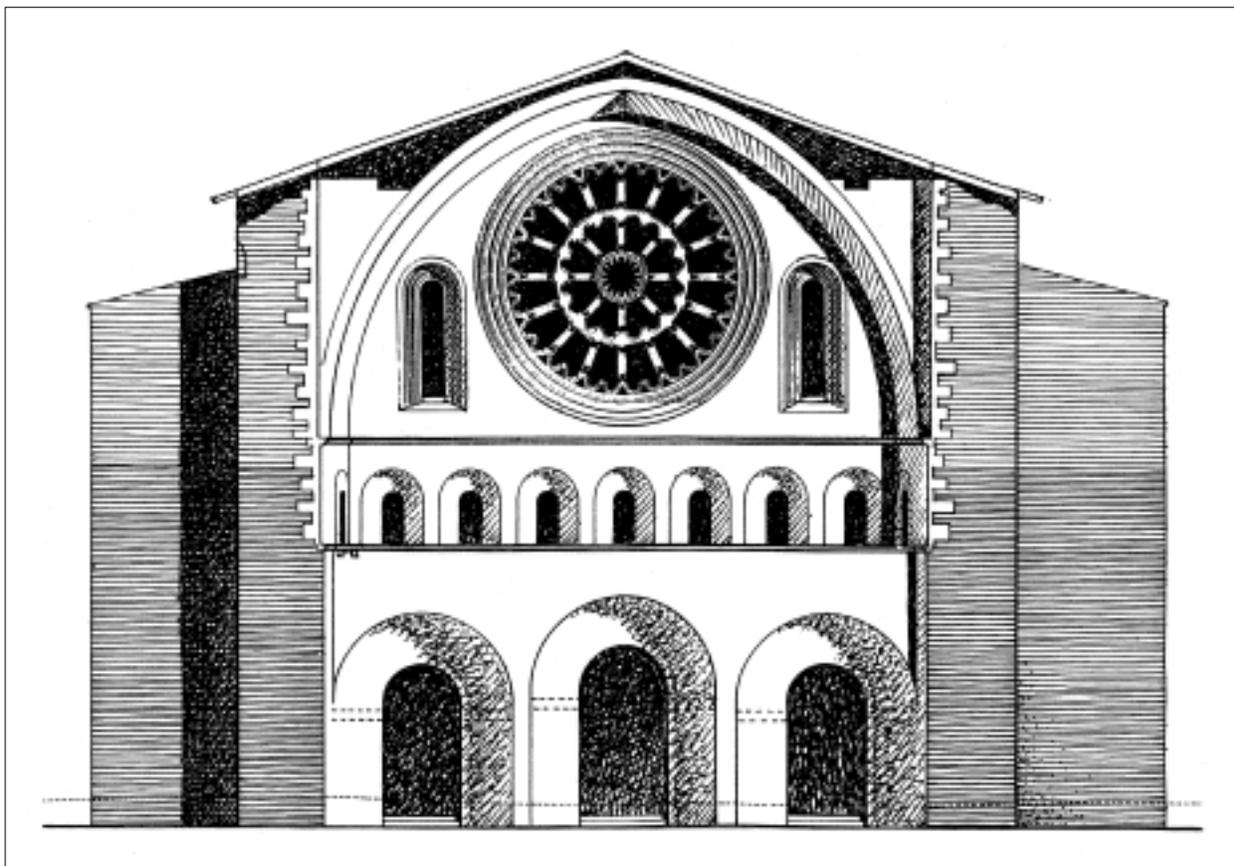


FIG. 1. CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE. Restitution de la façade occidentale vers le milieu du XIII^e siècle.
Relevés et dessin O. Testard.

occidentale et se terminer par la rose. L'évêque et le chapitre se sont-ils contentés de donner l'ordre initial et d'imposer une organisation du chantier permettant d'assurer la continuité liturgique, d'apporter et de gérer les subsides de la construction? Dans ce cas une grande latitude est laissée à l'architecte qui procède aux choix architecturaux et apporte les particularités. L'édifice est alors le représentant d'atavismes locaux mâtiné de nouveautés plus ou moins habilement transposées, préférées pour leurs seules qualités esthétiques. En même temps, le fait de réaliser les portails, en avant de la façade romane, préalablement à la réédification du chevet peut être considéré comme un acte symbolique.

Nous allons essayer de proposer une lecture plus complexe où les particularités architecturales que nous venons de souligner, sont la trace d'intentions religieuses plus ou moins savantes et précises. Dans ce cas, l'évêque joue un rôle prépondérant dans la création d'un édifice original (3). Avec la reprise en main du chapitre et le contexte troublé de la lutte contre les hérésies, il semble qu'il a voulu, comme l'évêque Isarn (1071-1105) l'avait fait en son temps (4), accompagner cette remise en ordre d'une actualisation de la signification de la cathédrale.

En l'absence de textes, seule la reconnaissance d'un programme iconographique cohérent devait à coup sûr nous situer à un niveau où le maître d'œuvre met ses savoir-faire au service de la vision de son commanditaire. Pensée ancrée dans l'exégèse biblique qui ne peut être que celle d'un clerc. Des supports qui couramment concentrent de

3. Nous entendons les attributions de l'architecte dans leurs composantes techniques et esthétiques. Si l'architecte est un clerc, nous l'englobons dans le collège des décideurs ecclésiastiques.

4. Q. CAZES et O. TESTARD, « Saint-Étienne de Toulouse: de la cathédrale romane à la première cathédrale gothique », dans *Toulouse et le pays commingeois*, *Congrès Archéologique de France*, (1996), à paraître.

tels programmes, seule la façade occidentale a survécu (fig. 1). C'est donc à cette façade que nous devons nous attacher. Habituellement l'analyse iconographique s'applique à des représentations figurées. À défaut de peintures, de vitraux et de sculptures (5), nous devons nous contenter de la signification que véhiculent les formes. Cette approche se justifie, d'abord, par la personnalité de l'évêque et son origine cistercienne, ensuite par la continuité qu'il est possible d'établir avec quelques programmes de façades occidentales méridionales du XII^e siècle, et enfin en raison d'un contexte intellectuel qui fait évoluer des programmes iconographiques systématisés vers plus d'abstraction. Pour cela, nous étudierons d'abord la rose, puis nous tenterons une analyse globale de la façade en la mettant en relation avec les portails et le premier étage.

La rose

Sous le grand arc qui enjambe la façade en s'appuyant sur les deux contreforts latéraux, nous avons une composition de baies. Ces baies se distribuent en deux registres : le registre inférieur avec ses trois portails dont les ébrasements avancent très largement en avant de la façade. Ils comportaient des statues. C'est un registre figuratif. Le registre supérieur est occupé par un premier étage de sept fenêtres surmonté d'une rose accostée de deux fenêtres. C'est un registre non figuratif.

Nous voudrions montrer que cette opposition entre les portails et les fenêtres des étages est régie, pour une grande part, par la mise en œuvre d'une exégèse littérale, et d'une exégèse spirituelle. Cette dernière requiert ici l'utilisation d'un langage abstrait (6).

Pour mieux comprendre cette différenciation, il faut se rappeler qu'en matière de signification des façades deux courants coexistent. L'un représente sans complexe : Suger est le paradigme de cette attitude. L'autre répugne à représenter tout ou partie de la doctrine catholique, soit par refus d'inventer ce qui n'est pas décrit suffisamment dans les textes canoniques, soit par recherche d'une plus grande élévation de pensée, dans la contemplation mystique (comme les cisterciens). Ainsi, souvent on n'hésite pas à représenter Dieu le Père, comme sur les archivoltes du portail occidental central de Saint-Denis, alors qu'il correspond pour d'autres à l'irreprésentable. Dans ce dernier cas, les voies de la signification sont réduites à des éléments non figuratifs comme le symbolisme des formes (qui peut s'ajouter à la signification des images), celui de la lumière, et celui des nombres de l'exégèse biblique.

C'est la rose qui va occuper l'essentiel de notre étude. Elle est le pivot de la composition de la façade et de sa signification.

Heinrich Gerhard Franz conclut de son étude sur l'origine des roses qu'elles ne sont pas des *Majestas Domini* et laisse entendre que, généralement, elles n'ont pas de signification particulière (7). Mais, au fil de sa démonstration, l'auteur mélange des variables qu'il importe de distinguer. D'abord, nous ne pouvons confondre toujours rose et oculus, du fait de leur forme commune. Ensuite, le sens d'un élément symbolique dépend de sa place sur l'édifice, alors que l'auteur étudie de la même manière des fenêtres circulaires situées en différents endroits de différents édifices. Enfin, ce sens dépend largement du contexte de son emploi et des autres symboles avec lesquels il est associé. La science des symboles, au Moyen Âge, est souvent affaire de rapprochements (8). Par conséquent, nous ne pouvons nous résoudre à généraliser des conclusions particulières, comme le fait l'auteur. Au-delà de leurs qualités esthétiques évidentes, l'introduction des premières roses dans le Midi a pu correspondre dans quelques cas à une élaboration exégétique.

Les roses sont souvent étudiées pour leurs vitraux situés dans les interstices des remplages, l'harmonie colorée qu'ils répandent et le message qui est attaché au programme peint. En même temps, toutes les roses n'étaient pas pourvues de vitraux, et certaines sont associées à un sens indépendant du vitrail. Ainsi, des roses occidentales

5. Les portails comportaient des sculptures qui ont été arrachées au XV^e siècle lors de la mise en place du portail actuel. Des traces des encastrement des pierres sont encore visibles à droite du portail contre le contrefort.

6. Nous reprenons le terme employé par L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, t. 1, p. 67-75.

7. H. G. FRANZ, « Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la "rose" du Moyen Âge », *Cahiers Archéologiques*, 1957, IX, p. 253-270.

8. Par exemple, un symbole peut être positif ou négatif suivant son contexte d'utilisation. Le cas du lion est très significatif, à la fois représentation du Mal et du Christ.

italiennes sont accompagnées d'un tétramorphe sculpté qui les place dans la mouvance des roses à caractère apocalyptique. Cette signification n'est lisible que depuis l'extérieur d'où les vitraux ne pouvaient être vus (9).

À Toulouse, nous n'avons ni tétramorphe, ni vitraux (ont-ils seulement été posés (10)? étaient-ils incolores conformément à l'origine cistercienne du commanditaire?). Par contre, il semble que l'on a voulu inclure la rose dans la composition de la façade dans un but qui n'est pas uniquement esthétique. Au-delà de sa parenté stylistique avec des roses espagnoles (11), par sa présence dans la composition de la façade, la rose de Toulouse rejoint par affinité des roses occidentales italiennes (12) qui privilégient, non pas les vitraux, mais leur rayonnement extérieur et intérieur. Malgré l'absence des marqueurs figuratifs qui nous guident habituellement, il est possible d'associer à cette rose un sens véhiculé par des signes dont certains étaient très répandus. S'y superposent sans contradiction une lecture savante et un message plus immédiatement accessible aux fidèles.

Nous nous concentrerons sur les roses occidentales et chercherons à établir que celle de Toulouse est une représentation de l'Agneau et du Christ en gloire dans la Jérusalem céleste, et de la Trinité. Nous verrons qu'il faut également lui associer une préfiguration du face à face éternel promis aux élus après la fin des temps. Pour arriver à ces conclusions, nous allons décomposer la rose en trois éléments : la forme circulaire, la fonction de fenêtre et le remplage, et les étudier en nous appuyant sur la mentalité, le contexte culturel et intellectuel des clercs, qui président selon nous au développement des grandes roses. Ensuite, nous les réunirons pour en dégager la signification globale.

Le cercle : totalité et perfection

André Grabar a noté la propension du XII^e siècle à concentrer une pensée complexe dans des schémas géométriques : « Passer des miniatures de la Bible de Roda à cette composition [les représentations circulaires du *Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg], c'est remplacer la bande dessinée narrative par une figure de synthèse graphique (13) ». Le cercle est employé par les clercs au XII^e siècle pour signifier que nous sommes devant un tout cohérent, une totalité parfaite. On le rencontre principalement dans trois types de représentations qui ont pour thèmes : l'espace (monde, univers, cosmos, etc.), le temps, et les savoirs. Dans tous les cas il s'agit d'affirmer l'unité et la perfection de la création divine.

Les représentations de l'espace sont souvent associées à des représentations divines. Nous les trouvons sur les mappemondes qui détaillent le modèle d'Isidore de Séville. La carte dite de Hereford est datée du milieu du XIII^e siècle : l'Est est en haut avec l'Asie, l'Europe en bas à gauche séparée de l'Afrique, en bas à droite, par les colonnes d'Hercule ; Jérusalem est au centre, de forme carrée. Dominant le monde, est représenté le Christ glorieux qui préside au Jugement dernier. La Mappemonde d'Ebtorf (14), est un peu plus ancienne, elle date du premier quart du XIII^e siècle (15). Ici l'identification du Dieu créateur de l'univers est encore plus évidente puisqu'il embrasse l'ensemble de la création. Le monde est le reflet de Dieu dont la tête dépasse en haut, les mains sur les côtés et les pieds en bas.

Dans un cas comme dans l'autre, il faut remarquer que le besoin d'exhaustivité a été poussé jusqu'à représenter les peuples mythiques mentionnés dans la Bible : les antipodes et autres androgynes et cannibales, au sud de l'Afrique (ici à droite). Ces peuples sont soit issus de la descendance de Caïn, soit après le déluge, de la descendance de Cham, fils de Noé, qui a hérité de l'Afrique, puni pour s'être moqué de son père et ne pas avoir voulu couvrir sa nudité. Il faut alors les relier à la Pentecôte : la carte représente l'aire sur laquelle les Apôtres portent la bonne parole jusqu'à la réunification des peuples de la terre. La forme circulaire englobe l'ensemble de la création. Dès le IV^e siècle, Basile

9. San Maria Maggiore et San Pietro de Tuscania, la basilique haute et San Rufino d'Assise, etc.

10. Les plus anciens vitraux conservés datent du XV^e siècle et se trouvent sur la rose. Nous savons que les fenêtres de la nef sont réalisées d'Est en Ouest et que les quatre dernières fenêtres ne seront terminées qu'au XV^e siècle par des remplages flamboyants. Les remplages de la rose sont réalisés à la fin du chantier de la première moitié du XIII^e siècle ; peut-être que ses vitraux ont attendu le XV^e siècle.

11. D. CAZES, *Sculptures de l'abbaye de Grandselve et de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse au XIII^e siècle*, Toulouse, Musée des Augustins, 1974 ; *idem*, « Sur quelques roses à rayonnement de colonnettes du XIII^e siècle en Languedoc et en Catalogne », *Revue de Comminges*, t. XCIII, 1980, p. 627-642.

12. L'intervention d'un maître d'œuvre et d'un sculpteur italiens est évoquée à la cathédrale catalane de Lérida dont les roses sont apparentées par leur style à Toulouse ; D. CAZES, « Sur quelques roses... », *op. cit.* ; J. LACOSTE, « La cathédrale de Lérida : les débuts de la sculpture », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 6, 1975, p. 275-298.

13. A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1994, p. 355.

14. Sur ces deux représentations voir en dernier lieu : J. FOX-FRIEDMAN « Sacred and secular : Modena cathedral and monumental world maps », *Arte Medievale*, 1996, 2, p. 41.

15. Elle a été détruite par les bombardements de la dernière guerre, et est connue par une copie.

de Césarée dans ses *Homélie sur l'Hexaéméron* (16) précise : « Il convient de prime abord, à qui va décrire l'organisation du monde, de mentionner en tête de son discours le principe de l'ordre qui règne dans le monde visible. Car l'origine du ciel et de la terre [...] a sa cause en Dieu [...], [les astres] en mouvement dans le ciel courent en cercle autour de nous, mais nous ne devons pas pour autant supposer que [ce mouvement] est sans commencement, même si la perception nous en échappe ; il faut en vérité qu'il y ait un point d'où soit parti celui qui, à l'aide d'un centre et d'un rayon, a tracé la circonférence ». Cette façon de voir est amplement illustrée par les nombreuses représentations de la création du monde.

Le monde, en tant que création divine, est aussi un chemin vers le Créateur (17). Comme l'Incarné est le lien à Dieu, le monde nous conduit vers celui dont il est le reflet. Nous pouvons citer ici saint Bonaventure qui écrit vers le milieu du XIII^e siècle (1259) dans son *Itinerarium mentis ad Deum* : « Le monde sensible dans sa totalité est pour nous comme un miroir par lequel nous pouvons nous transporter vers Dieu » (*Itin.* 2, 1) (18). Mais ce parcours ne peut être emprunté que s'il est encadré par le savoir. Il s'agit de ne pas laisser les interprétations libres, car décrypter la présence divine demande d'interpréter le réel. C'est très probablement la raison de la présence de ces représentations dans l'enceinte des cloîtres (19).

Le thème du temps a connu une faveur constante, aussi bien à travers les représentations des travaux des mois de l'année que du zodiaque. Ces représentations sont souvent circulaires ou semi-circulaires. La mosaïque du chœur de la cathédrale d'Aoste (20) est datée vers le milieu du XII^e siècle. Les douze mois de l'année entourent un personnage auréolé qui porte le soleil et la lune. Le cercle est comme posé sur un tapis rectangulaire dont les angles dépassent et portent en haut les noms de deux fleuves du Paradis (ici Fizon [le Gange] et Gion [le Nil]) ; les deux autres (le Tigre et l'Euphrate) ont disparu. Sicard de Crémone précise dans le *Mitracle* que « l'année représente le Christ, les douze mois sont les Apôtres, les quatre fleuves du Paradis les quatre évangiles ». Il s'agit également de signifier la perfection du cycle sans cesse renouvelé du temps liturgique qui nous introduit à une préfiguration de l'éternité divine, qui n'a ni début ni fin comme le cercle.

Pour ce qui est des savoirs, quelques illustrations du *Hortus Deliciarum*, réalisées dans les années 1170-1180 sur les instructions de l'abbesse Herrade de Landsberg (21), sont très significatives. La très célèbre représentation des arts libéraux, qui concentre dans un cercle l'ensemble des disciplines personnifiées suffirait à illustrer notre propos. Il s'agit de réunir l'ensemble des savoirs qu'il faut connaître pour approcher et approfondir la sagesse divine dont la personnification est en position centrale sur la figure.

Nous pouvons également y glaner deux représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament (22), inscrites dans un cercle en forme d'oculus polylobé. Nous les retenons également pour les divers dispositifs qu'elles mettent en scène. Le premier adosse Moïse représentant l'ancienne Loi au Christ qui représente la nouvelle. Cette dualité est inscrite dans le temps par un deuxième dispositif. Un effet perspectif part d'en bas, au-devant de l'image. L'autel au premier plan est celui de l'ancien sacrifice. En haut de l'image, au second plan, une tenture est relevée, tenture de l'Arche d'Alliance dont le dévoilement (littéralement apocalypse) conduit vers la nouvelle Alliance qu'apporte le nouveau sacrifice inauguré par le Christ. Les deux plans décrivent une succession dans le temps. Le troisième dispositif est celui auquel nous invite le dévoilement et qui s'opère en tournant la page pour découvrir la représentation de la nouvelle Loi, le Nouveau Testament représenté par le Christ évêque situé sur l'autre face de la feuille (23). L'inclusion dans un cercle des deux représentations signifie des totalités parfaites qui ne se différencient que par leur succession dans le temps, et que conformément à la pensée typologique, la première, l'Ancien Testament, préfigure la seconde, le Nouveau Testament.

16. BASILE DE CESAREE, *Homélie sur l'Hexaéméron*, I, 1 et 3. Trad. de E. Giet, Sources Chrétiennes, 16, p. 86-97.

17. D. LECOQ, « La mappemonde d'Henri de Mayence, ou l'image du monde au XII^e siècle », dans : G. DUCHET-SUCHAUX (dir.), *Iconographie médiévale, image, texte, contexte*, Paris, CNRS, 1990, p. 155-207, notamment p. 201-207.

18. *Totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum per quod transeamus ad Deum*. Cité par : M. MENTRE, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, 1984, p. 50.

19. Comme les mappemondes précitées et les cartes de Saint-Sernin de Toulouse.

20. S. CHIERICI, D. CITI, *Piémont-Ligurie roman, Zodiaque*, La Pierre-qui-Vire, 1979, ill. 91, p. 208.

21. Le manuscrit détruit en 1870 à Strasbourg est connu par une copie du XIX^e siècle.

22. *Hortus Deliciarum*, f^o 67 r^o et 67 v^o.

23. A. KRÜGER et G. RUNGE, « Lifting the veil: Two typological diagrams in the *Hortus Deliciarum* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 60, 1997, p. 1-22.

Dans les trois cas, nous avons rencontré totalité et perfection de l'espace fini, du temps créé par Dieu, et de l'infinie et éternelle sagesse divine. L'esthétique n'est pas neutre. La possibilité de géométrisation n'est pas fortuite, elle est une trace supplémentaire de l'intervention divine. C'est une théophanie, une manifestation de Dieu (24). Les variations des représentations ne reflètent que les difficultés de l'homme à approcher cette perfection divine, à en comprendre les desseins. Aussi les modifications ne peuvent-elles être apportées qu'avec beaucoup de précautions et aux marges. Quand saint Bernard dénonce et condamne Abélard, il le fait dans un courrier de 1140 en ces termes : « Abélard retranche, ajoute, sans rime ni raison, ce qui est établi depuis les pères de l'église ».

Ce Dieu maître de l'espace, du temps et de la sagesse est bien représenté par les images de Dieu inscrites dans un cercle, comme la peinture du tympan du porche de Saint-Savin-sur-Gartempe. Il ne faut pas s'étonner de retrouver une composition analogue dans les représentations de l'homme microcosme, dont la plus saisissante est celle qui illustre les visions d'Hildegarde de Bingen au XIII^e siècle (25).

Il faut probablement voir dans cette empreinte circulaire, une trace divine qui est à l'origine de la représentation d'un des chapiteaux du cloître de Savigny, où est sculpté le Christ sur le chemin d'Emmaüs. Le personnage ne se contente pas d'une auréole ; il est placé dans un cercle. C'est le Dieu fait homme, mort, descendu aux enfers et ressuscité le troisième jour, autrement dit qui a récupéré sa nature divine après le sacrifice. Nous pouvons en retrouver le souvenir dans des Annonciations plus tardives où l'artiste s'ingénie à faire passer le divin rai de lumière dans une fenêtre circulaire avant d'atteindre la Vierge.

La fenêtre : le Dieu lumière

Pour étudier le rôle de la fenêtre sur la façade occidentale qui est un autre aspect de la représentation de la présence divine, il est instructif de faire un détour par Saint-André de Sorède. L'église est connue pour son linteau et l'entourage sculpté de sa fenêtre. Cette dernière est attribuée au sculpteur de Saint-Genis-des-Fontaines et le linteau à un artiste contemporain (26). La technique de ce dernier, un peu plus avancée que celle de Saint-Genis bien datée des années 1019-1020, fait dater l'œuvre des années 1020-1030.

Marcel Durliat pense reconnaître au linteau les prémices des grands portails historiés romans (27). Il y voit une représentation de la seconde venue. Dans les arcatures de la Jérusalem céleste, le Christ en gloire trône accompagné des Séraphins de l'Apocalypse de Jean au milieu de quatre des Apôtres : les Évangélistes. Cette interprétation lui semble confirmée par la présence de motifs apocalyptiques dans le décor qui entoure la fenêtre supérieure. Peter Klein ne remet pas en cause l'interprétation du pourtour de la fenêtre. Par contre il propose de voir au linteau une Ascension. Deux anges enlèvent le Christ vers le ciel, pendant que les Apôtres le regardent s'élever. Un des Apôtres se tient la tête en signe de mélancolie. Bientôt un ange leur demandera pourquoi ils regardent le ciel puis il leur annoncera la seconde venue du Christ.

Nous pouvons ajouter à cette dernière interprétation qu'il s'agit de montrer le Christ immobile, solennel, en gloire. Le moment choisi est celui qui précède immédiatement l'Ascension à laquelle nous convient les deux anges qui agrippent déjà la mandorle. C'est le Christ vainqueur de la mort monté au ciel qui apparaît aux Apôtres. Il se présente sous sa double nature, ce qu'exprime son apparence humaine et les Séraphins qui l'accompagnent. Ces derniers ne sont pas seulement les anges qui apparaissent au moment de la seconde venue à la fin des temps ; ils sont

24. « *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* », Sagesse, XI, 21.

25. *Liber operum divinatorum*, Lucques, Biblioteca statale ; reprod. dans : J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'occident médiéval*, Paris, 1999, p. 808, pl. 2.

26. M. DURLIAT, *Roussillon roman*, La-Pierre-qui-Vire, 4^e éd., 1986 ; P. KLEIN, « Les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André de Sorède », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 20, 1989, p. 121-159 et n° 22, 1990, p. 159-172.

27. Le linteau représente au centre un Christ en gloire, bénissant et portant le Livre. Il est dans une attitude ambiguë, mi-assis et mi-debout ; son genou gauche est relevé comme si son pied était posé sur une marche et, en même temps, il n'y a pas de trace du trône et de son estrade. Cette bizarrerie vient du fait que l'artiste veut représenter le personnage debout avec le livre, et que ses références en matière de Christ portant le Livre sont celles du Christ trônant qui fait reposer le Livre debout sur son genou gauche et le retient en posant sa main dessus. Ici l'artiste a dû vouloir reproduire ce geste plutôt que celui des évangélistes qui portent leur livre en le soutenant. Ce Christ est placé entre l'alpha et l'oméga ; le tout est entouré d'une mandorle en amande tronquée de ses parties supérieures et inférieures par un linteau trop étroit. Elle est portée par deux anges en vol. Six arcades complètent le dispositif, réparties symétriquement de part et d'autre du personnage central. Elles accueillent six personnages également distribués symétriquement, d'abord deux Séraphins puis quatre Apôtres. Celui qui est situé le plus à gauche est assis sur un siège et se tient la tête. L'ensemble est entouré d'un bandeau décoratif qui semble reproduire une déclinaison géométrique et stylisée d'un rinceau. Ce bandeau est interrompu en son milieu, en haut et en bas, par la mandorle.

les anges du premier cercle divin avec les Chérubins et les Thrones (28). Ils sont un attribut divin : en accompagnant le Christ, ils signifient que le Dieu fait homme a « recouvré » sa nature divine. Il apparaît aux témoins qui ont rapporté ces faits, les quatre évangélistes, dans la Jérusalem terrestre.

C'est cette signification qui a permis au linteau d'être conservé pour faire partie au siècle suivant d'un nouveau programme concernant l'ensemble de la façade. Les éléments de la fenêtre haute sont alors associés à l'arcature ajoutée au pignon, dont la forme s'inspire des bandes lombardes. Quoi qu'il en soit de la disposition d'origine de ces reliefs – P. Ponsich (29) a imaginé qu'ils pouvaient provenir d'un retable et d'une porte, alors que Peter Klein y voit des éléments en place, seul le linteau de la fenêtre ayant été déplacé pour devenir l'appui de la baie (30) – c'est leur signification en l'état actuel de la façade qui résulte de modifications et d'une interprétation du XII^e siècle qui va nous intéresser (31). Dans ce contexte, le linteau ne pouvait être interprété comme la Parousie puisque celle-ci est représentée par la fenêtre. En effet l'entourage de la fenêtre comporte bien les éléments de la vision de saint Jean. Nous y voyons les quatre Vivants, des Séraphins aux trompettes, et aussi les roues de feu de la vision d'Ézéchiél. Mais il ne faut pas s'arrêter à l'entourage. C'est toute la fenêtre qu'il faut prendre en compte et comprendre comme telle. C'est le Dieu de lumière qui est mis en scène, en une théophanie qui fait référence au face à face éternel, promis pour après la fin des temps avec celui qui est plus brillant que le soleil. Le marbre blanc, lumineux, qui entoure la baie et qui contraste avec le reste du mur renforce cette signification. Ce Dieu de lumière, à la gloire perpétuelle, est placé dans la Jérusalem céleste représentée par l'arcature supérieure.

Nous avons donc là sur la façade une signification globale : la dualité des temples destinés à disparaître à la fin des temps. L'apparition hiératique du linteau est annonce et préfiguration. La sculpture est le rappel de la promesse du face à face éternel évoqué par la fenêtre.

Ce type de représentation n'est pas sans précédent, ni sans équivalent. Santa Maria in Valle de Cividale (32) dans le Frioul est célèbre pour ses décors en stuc sculpté. Ce sont des statues de femmes martyres admises au Paradis. Le bâtiment est daté du VIII^e siècle. Le décor est pour les uns de la même date (entre 762 et 776) ; pour d'autres il est plus tardif (XI^e siècle). La datation précise ne nous concerne pas ici, dans la mesure où elle est antérieure au XIII^e siècle. Ces femmes au Paradis nous indiquent que le registre supérieur représente le ciel. Les deux personnages centraux esquissent un geste vers la fenêtre qui les sépare. Il s'agit de montrer que ces martyres ont été admises à siéger auprès de Dieu. Par métonymie, ce Dieu lumière devient le « Dieu fenêtre » que les personnages désignent.

Cette « matérialisation » de la lumière divine est encore représentée par des fenêtres accompagnées de l'Annonciation. La question de la virginité de Marie est traitée régulièrement et reçoit très souvent la même réponse en forme de comparaison, comme par exemple chez saint Bernard (33). La Vierge est enceinte par la seule volonté de Dieu. Sa virginité est préservée comme la lumière traverse le verre sans le casser. Nous comprenons qu'il ne fallait pas moins d'un archange, gardien des portes, pour l'annoncer. Nous pouvons trouver une représentation directe de cet argument avec les fenêtres ornées de Marie et Gabriel, comme à la fenêtre axiale des absides des abbayes de Sacra di San Michele et Vezzolano (34) où les deux personnages sont répartis sur les jambages opposés de la fenêtre à l'intérieur. La lumière – fenêtre – les sépare.

28. P. FAURE, « Anges », *Dictionnaire raisonné de l'occident médiéval*, J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT (dir.), Paris, 1999, p. 42-54 ; P.-M. GALOPIN, P. GRELOT, « Anges », *Vocabulaire de théologie biblique*, X. LÉON-DUFOUR dir., Paris, 1970, col. 58-62 ; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, t. II, 1, p. 30-55. (nombre d'ailes p. 40-41, rôle auprès de Dieu p. 31-32).

29. L'attribution de la table d'autel de Saint-André au même sculpteur, des dimensions concordantes et des rainures jugées d'attache au revers, ont permis à Pierre Ponsich de proposer l'hypothèse du remploi du retable de l'église en linteau. Ce même auteur se demande si la sculpture de la fenêtre ne pouvait pas provenir d'une porte cadre analogue à celle de Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan.

30. La partie basse interne des montants a été creusée d'encoches pour effectuer la transposition.

31. Trois campagnes de construction sont bien visibles sur l'ensemble de l'élévation. En partie basse, les galets disposés en arêtes de poisson et les angles en grand appareil alternent remontent à la fin du X^e siècle. Au-dessus la maçonnerie de moellons éclatés appartient à un édifice charpenté du premier art roman méridional qui met en place la porte avec son linteau et la fenêtre. La troisième campagne est datée des années 1109-1121. Pendant qu'on voult l'édifice, toute la partie supérieure de la façade est rebâtie en pierres soigneusement appareillées. La fenêtre est modifiée, surmontée d'un arc de « décharge » et accompagnée d'une arcature aveugle.

32. K. J. CONANT, *Carolingian and romanesque architecture 800-1200*, 4^e édit., Yale University Press, New Haven – Londres, 1993, p. 100-102 ; M. DURLIAT, *Des barbares à l'an mil*, Paris, 1985, p. 515-516.

33. Cité par L. GRODECKI, « Esthétique ancienne et moderne du vitrail roman », dans *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. 1, Paris, 1986, p. 348.

34. S. CHIERICI et D. CITI, *Piémont-Ligurie roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1979, fig. 16-17 et 26-27.

Les remplages

Nous pouvons maintenant mieux envisager les conséquences de la réunion des deux symboles : cercle et lumière, pour nos roses occidentales. À Toulouse, la représentation est considérablement enrichie. À la fusion des deux symboles s'ajoutent trois emboîtements successifs et concentriques donnés par les remplages. Pour tenter de comprendre l'intention générale de cette structure, il faut dissocier l'*oculus* central du double rayonnement de colonnettes ; nous les réunirons en fin de chapitre.

L'*oculus* et l'Agneau

L'*oculus* occidental dérive d'expériences antérieures qui substituent cette ouverture circulaire à l'agneau du fronton ouest. À l'origine nous trouvons la Basilique du Vatican où la représentation de la Jérusalem céleste est symbolisée par l'Agneau accompagné du symbole des évangélistes. Si les Pyrénées ont fait une place particulière aux chrismes, nous trouvons dans d'autres régions sa substitution par l'Agneau. Il est présent, par exemple, dans le sud-est, sur les linteaux et les tympans (35). Ou sur un groupe d'édifices situés autour de Saint-Savin-sur-Gartempe (36) où l'Agneau a regagné la place qu'il avait sur la façade antique de Saint-Pierre de Rome. Un autre jalon peut être trouvé à Castel Ritaldi où l'on peut voir une dalle ajourée romane sculptée qui comporte en son centre l'Agneau (37), destinée à remplir une fenêtre circulaire. L'Agneau avait déjà eu tendance à s'échapper du tympan à Semur-en-Brionnais, à Charlieu où nous le retrouvons sur l'archivolte extérieure du portail.

Saint-Gabriel-en-Provence, près de Tarascon, est un jalon important pour le processus d'abstraction qui s'opère avec la mutation de l'Agneau en *oculus* au moment où la signification globale de sa façade est réorganisée à la fin du XII^e siècle. L'état de l'édifice qui va donc nous retenir est l'état actuel assez précisément daté des années 1180 (38). Cet état fait appel à des emplois d'un état précédent. Il s'agit des sculptures du tympan (à droite Adam et Ève et à gauche Daniel dans la fosse aux lions et Habacuc amené par l'ange pour le nourrir), du fronton (avec deux scènes sous arcades : à gauche l'Annonciation et à droite Marie et Élisabeth s'embrassant) et de la pointe du fronton qui porte en bas un lion en haut un agneau. L'ensemble pourraient dater du deuxième quart du XII^e siècle. En haut de la façade, sous un arc, l'*oculus* à la bordure sculptée de masques qui alternent avec des feuilles est accompagné du tétramorphe.

À la suite de Jean-Maurice Rouquette, Nourredine Mezoughi a analysé l'ensemble du programme sculpté (39). Le tympan et le fronton sont parcourus de relations typologiques. Le saint éponyme est évoqué à la fois dans l'épisode de Daniel à qui Gabriel annonce la venue du Messie, et dans celui de l'Annonciation. Le thème de Daniel est riche. Il préfigure également la Passion et la Résurrection du Christ par son enfermement dans la fosse aux lions dont il ressort vivant ; c'est encore un symbole eucharistique avec Habacuc qui le nourrit. Cet épisode est encore le symbole de la naissance du Christ. Habacuc atteint Daniel sans briser les sceaux royaux qui scellent la pierre qui clôt la fosse, comme le Christ est entré et sorti du sein de sa mère sans en briser le sceau virginal. Comme chrétien sans tache, il fait le lien entre la scène d'Adam et Ève chassés du Paradis, et Marie la nouvelle Ève qui donne la « clef » qui ouvrira à nouveau les portes du Paradis fermées par le péché originel. Sur le fronton, l'Agneau sur le lion symbolise la victoire sur le Mal, le rachat du péché par le sacrifice.

L'*oculus* est modifié vers 1180. L'ouverture était occupée par une plaque sculptée insérée dans la feuillure d'encastrement encore visible dans l'ébrasement. À la manière de Castel Ritaldi, elle était ornée de l'Agneau qui est alors adapté et replacé sur le fronton. En même temps que cette plaque était enlevée, la bordure sculptée était ajoutée avec le tétramorphe qui est évidemment associé à l'Apocalypse. L'entourage fait apparaître dix têtes qui représentent l'humanité contemplant l'Agneau. Ainsi, il s'agit d'une représentation de la Jérusalem céleste, dont la forme circulaire est une réminiscence carolingienne. Il s'en suit une partition de la façade en deux zones : céleste et circulaire en haut, terrestre et quadrangulaire en bas.

35. Quelques exemples dans : J. THIRION, « Églises romanes de Haute-Provence », *Bulletin Monumental*, CXXX, 1972, p. 7-42.

36. R. FAVREAU (dir.), *Saint-Savin, l'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers, 1999, p. 70-71. J. FAVIERE, *Berry roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1970, p. 26.

37. A. PRANDI, A. CADEI, S. CHIERICI et G. TAMANTI, *Ombrie romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1980, pl. 116.

38. Bien qu'aucun texte ne nous soit parvenu, la sculpture de son *oculus* est de la même main que celle de la voussure du portail occidental de la cathédrale de Saint-Paul-Trois-Châteaux : A. HARTMANN-VIRNICH, « La cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Paul de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) », *Moyenne vallée du Rhône, Congrès archéologique*, 1992, p. 239-278.

39. N. MEZOUGH, « Saint-Gabriel en Provence : réflexion sur l'iconographie de la façade », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 8, 1977, p. 105-136.

Pour notre part, et au-delà de ces conclusions que nous adoptons, nous voudrions préciser l'analyse en mettant en évidence le schéma narratif qui organise remplois et ajouts, et insister sur le processus d'abstraction qui s'opère lors de la réorganisation de la façade. Si nous trouvons en bas, la terre, lieu où a été projetée la bête et où se déploie le millénaire, et en haut, le ciel, le royaume promis (comme à Saint-André-de-Sorède), l'originalité de cette façade est d'indiquer le chemin qui relie les deux.

Nous n'avons pas la simple juxtaposition de représentations qui lient des relations plus ou moins étroites et complexes, mais bien un programme cohérent qui se déploie suivant un axe chronologique vertical ascendant. Le passé avec l'Ancien Testament (tympan : Adam et Ève, et Daniel dans le fosse aux lions), le présent avec le Nouveau Testament (fronton du portail : en bas, Annonciation et visite à Élisabeth ; en haut, Agneau sur un lion qui représente la victoire sur le Mal par le sacrifice, autrement dit le début et la fin de la vie de Jésus). Au sommet, l'oculus accompagné du tétramorphe représente le futur avec le royaume promis aux élus après la fin des temps. Cette façade est entièrement dédiée à la bonne nouvelle du rachat et du royaume futur, que nous indique bien la chaleureuse embrassade de Marie et Élisabeth.

Elle est le reflet de cet art qui met encore en exergue le versant libérateur, émancipateur de l'Apocalypse, alors que déjà pointe ailleurs le versant judiciaire de Matthieu en mettant l'accent sur le Jugement dernier.

Plutôt que d'y voir un programme iconographique défini à l'origine et graduellement enrichi comme le propose Nouredine Mezoughi, nous y voyons une réorganisation de l'ensemble de la façade en cohérence avec les nouvelles idées du commanditaire vers 1180. Les éléments anciens réemployés, outre leur pertinence iconographique, font le lien par leur ancienneté avec le passé, c'est-à-dire les temps les plus rapprochés des temps apostoliques. Si l'on peut souscrire à la filiation carolingienne de la disposition du tétramorphe (le symbole de Jean est placé en haut), ne devons-nous pas en plus y voir la volonté de privilégier la signification apocalyptique de l'oculus, Agneau en gloire, image de la victoire du Christ sacrifié dans la Jérusalem céleste, clef de la composition ?

Enfin, il faut tout particulièrement souligner le processus d'abstraction qui s'opère avec la réorganisation du programme iconographique de la façade et qui la justifie. Le transfert de l'Agneau de l'oculus vers la place qu'il occupe ensuite plus bas sur la façade, permet d'obtenir une différence de nature des représentations entre le bas et le haut, en un registre inférieur, historique, figuratif, et un registre supérieur, céleste, plus abstrait.

Le double rayonnement de colonnettes et la signification des nombres

Le symbolisme du cercle et celui de la lumière, appliqués à l'architecture, vont tous deux dans le sens d'une signification divine de la rose occidentale. À Toulouse, les remplacements sont l'occasion de confirmer cette interprétation à partir d'un troisième procédé : celui des nombres (40). Les nombres sont parfois utilisés par les historiens. Cette utilisation est motivée par la constatation que le Moyen Âge semble ne pas pouvoir se passer des nombres. Ils sont souvent évoqués dans les études générales. Leur récurrence leur assure une place dans les dictionnaires. Mais des utilisations outrancières ont durablement jeté la suspicion sur ce dossier. Des études plus ou moins récentes nous aident à y voir plus clair en sortant du purgatoire un pan important de la production et de la mentalité médiévale (41).

Nous les trouvons dans les outils mnémotechniques que requiert la *divisio*. Des procédés qui utilisent les nombres sont décrits dans les textes consacrés à la mémorisation. (avec les phrases mnémotechniques, l'échelle, les schémas arborescents, les roues, le rosaire, l'architecture, etc.) (42). Nous les trouvons aussi dans l'art poétique et, bien évidemment dans la musique, où ils gardent la qualité de signes du divin (43).

40. Je remercie Françoise Paul-Levy qui m'a indiqué cette piste de recherche.

41. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, t. 1, p. 67-69 ; H. de LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, 1964, seconde partie, t. II, p. 7-40 ; B. GUENÉE, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris 1980, p. 179-184 ; G. BEAUJOUAN, « Nombres », dans J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 834-844 ; H. LANGE, « Nombres », dans A. VAUCHEZ dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, 1997, p. 1080-1081 ; V. F. HOPPER, *La symbolique médiévale des nombres, origine, signification et influence sur la pensée et l'expression*, New York, 1938, trad. franç., Paris, 1995 ; G. BEAUJOUAN, « Le symbolisme des nombres à l'époque romane », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1961 ; les trois volumes de PRIS-MA, *Les nombres*, Bulletin de liaison de l'équipe de recherche sur la littérature d'imagination au moyen âge (suppl. aux *Cahiers de Civilisation médiévale*), Poitiers, I, t. VIII, n° 1, 1992 ; II, t. VIII, n° 2, 1992 ; III, t. IX, n° 1, 1993. Nous n'avons pu accéder suffisamment tôt aux importants travaux de H. LANGE, *Les données mathématiques des traités du XI^e siècle sur la symbolique des nombres*, Cahiers de l'institut du moyen âge grec et latin, Copenhague, 1979 : j'utilise des études qui s'appuient sur son travail.

42. J. B. FRIEDMAN, « Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique », dans *Jeux de mémoire*, B. ROY et P. ZUMTHOR dir., Montréal et Paris, 1985, p. 169-184.

43. G. BRUNEL-LOBRICHON, « La formation des troubadours, hommes de savoir », *Cahiers de Fanjeaux*, 35, *Église et culture en France méridionale (XI^e-XIV^e siècles)*, p. 137-148, notamment p. 144.

Sous leur forme symbolique, les nombres prennent leur origine dans l'exégèse biblique. Saint Augustin en avait une haute idée et en faisait un usage abondant « [cette science] permet de comprendre une foule d'expressions employées dans les écritures sous une forme figurée et symbolique », « leur présence, leur portée, et leur intention mystique, personne n'est assez sot, ni assez impertinent pour en nier l'importance » (44). Le symbolisme des nombres a été particulièrement prisé par les cisterciens. Il s'agit de développer l'interprétation de la Bible : pour cela ils multiplient les écrits sur les nombres. Le secrétaire de saint Bernard, Odon de Morimond, rédige l'*Analytica numerorum* en 1147-48 sur les nombres 1 et 2, puis en 1153 sur le nombre 3. Avant 1165, Guillaume d'Auberive prolonge les écrits précédents par le *De sacramentis numerorum a ternario usque ad duodenarium*, qui traite des nombres 3 à 12. Enfin Geoffroi d'Auxerre, entre 1165 et 1170, porte son étude sur les nombres 13 à 20 (45) dans le *De sacramentis numerorum de XIII ad XX*. Les règles générales de ce symbolisme font l'objet d'essais de systématisation par Hugues de Saint-Victor (46) et Thibaud de Langres (47).

Nous y trouvons essentiellement deux procédés. Le premier, la gématrie, fait correspondre à chaque lettre de l'alphabet un nombre. Le procédé vient des écritures antiques comme le grec qui ne connaît pas de signe différent de l'alphabet pour désigner les nombres. Cette superposition a donné de nombreuses spéculations dont une des plus célèbres est relative au chiffre de la Bête : 666 (48). Le second, l'arithmologie, vise à reconnaître des propriétés formelles et arithmétiques des nombres qui ne sont pas considérées comme fortuites. Elle se décline en de nombreuses sous-rubriques (neuf chez Hugues de Saint-Victor (49)).

Ainsi Hélinand prononce un sermon (50) le 24 mai 1229, vers le moment où l'on projette ou élève la rose occidentale de la cathédrale, dans l'église Saint-Jacques, deuxième église du groupe épiscopal de Toulouse, au sud du cloître canonial, devant un parterre d'universitaires, qui se termine par une péroraison sur les nombres dont il tient les données pour évidentes et connues. Cet ancien trouvère estimé à la cour de Philippe Auguste est devenu moine cistercien de l'abbaye de Froidmont (Oise) vers 1206. Il est appelé à Toulouse pour ses prédications qui sont très appréciées ; il reçoit les éloges de Vincent de Beauvais (51). Le sermon est proféré le jour de l'Ascension qui l'inspire. Il porte sur le peu d'intérêt des études si elles ne mènent pas à la vérité suprême. La sagesse ne doit pas être dissociée de la vertu. Il met en garde son auditoire sur la vanité qu'il peut y avoir à privilégier un savoir déconnecté de la quête mystique. Puis il conclut par : 120 est « le nombre des disciples de Jésus qui furent témoins de son Ascension ». Ce nombre peut être associé à 15 : « En effet, remarquez que ce nombre 120 se compose du nombre 15 additionné de toutes ses parties du premier au dernier », c'est le mode de l'*aggregatio* (52) $120 = 1+2+3 + \dots + 15$. Il poursuit : « Or, ce nombre 15 est composé de 7 plus 8. Eh ! Qui ne sait que le nombre 7 représente les saints de l'Ancien Testament et 8 ceux du Nouveau ? ». Hélinand n'est pas plus précis, il choisit les développements qui illustrent son thème, mais bien entendu les nombres 7 et 8 ne sont pas accidentels (53). Quoi qu'il en soit, pour Hélinand la démonstration est suffisante et l'allusion à peine voilée. À quoi servira tout ce savoir au jour ultime pour accéder au royaume des cieux s'il n'est pas appuyé sur la recherche du salut ? Aussi est-ce logiquement que le sermon se termine par : « Donc, ce chiffre de 120 donné pour le nombre des disciples de Jésus qui furent témoins de son Ascension, représente en réalité tous ceux qui, ayant été ses vrais disciples, monteront au ciel avec lui au jour de son second avènement. Que Jésus nous fasse la grâce d'être avec eux, lui qui vit et règne, Dieu, avec le Père et le Saint-Esprit, dans tous les siècles des siècles ! »

44. Cité dans : G. DAHAN, « Arithmologie et exégèse : un chapitre du « De scripturis » de Hugues de Saint Victor », PRIS-MA, *Les nombres II*, op. cit., p. 157.

45. G. BEAUJOUAN, op. cit., p. 159-169.

46. HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Prenotatiunculae de [scripturis et] scriptoribus sacris*, P. L., CLXXV, 9-28 ; G. DAHAN, op. cit., p. 155-173.

47. THIBAUD DE LANGRES, *De quatuor modis quibus significationes numerorum aperiuntur*, dont il est connu plusieurs manuscrits qui, dans certains cas, accompagnent l'étude de Geoffroy d'Auxerre, cf. G. BEAUJOUAN, op. cit., p. 166.

48. E. RENOIR, « Chiffre de la bête », dans : F. CABROL et H. LECLERC, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, 1948, t. 3, 1^{re} partie, col. 1341-1353.

49. G. BEAUJOUAN, op. cit., p. 162-163 ; G. DAHAN, op. cit., p. 158-160 ; E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, rééd. 1998, vol. 1, p. 716-718.

50. P. L., CCXII, Sermon n° XV, col. 595-611 ; trad. partielle dans : A. F. GATIEN-ARNOULT, « Hélinand, son rôle à Toulouse en l'année 1229 », *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, 1866, p. 287-302.

51. Y. DOSSAT, « Les premiers maîtres à l'université de Toulouse : Jean de Garlande, Hélinand », *Cahiers de Fanjeaux*, 5, *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, 1970, p. 190-203.

52. G. BEAUJOUAN, op. cit., p. 167, et G. DAHAN, op. cit., p. 159 et 162.

53. Il ne faut pas confondre le nombre qui est associé aux prophètes et la quantité. Cette dernière est variable suivant les auteurs. Pour une discussion sur le dénombrement des prophètes voir, L. RÉAU, op. cit., Paris, 1956, t. II-1, p. 343-344.

Si nous ajoutons que le maître d'ouvrage, Foulque, fut troubadour, puis cistercien avant de devenir évêque de Toulouse et qu'il est probablement à l'origine de la venue d'Hélinand, nous pouvons affirmer que cette « science » ne lui était pas étrangère. Ce n'est pas à la seule influence des cisterciens qu'il faut attribuer le développement de cette discipline. C'est un mouvement général des élites religieuses de l'époque. On constate au passage du XII^e au XIII^e siècle une véritable « boulimie » de nombres. Innocent III en fait grand usage (54).

Les grandes roses à thème cosmique déclinent le plus souvent le nombre 12 (nombre de compartiments, 12 à la première couronne et 24 à la seconde). Ce qui dans le cas d'un thème apocalyptique facilite le placement des 12 apôtres et des 24 vieillards. Ici, le nombre 8 qui correspond aux colonnettes ou aux compartiments, confirme les connotations divines attachées au cercle et à la lumière (55). Il est sans cesse associé au Christ comme l'avait déjà observé Richard Krautheimer (56). Plus précisément, il s'agit du Christ en gloire, celui de la seconde venue. Alors que Dieu fait homme est associé au nombre 7. La rose de Toulouse pourrait constituer, de la part de Foulque, une réflexion sur le nombre 8.

Saint Ambroise fait du nombre 8 le nombre idéal pour les baptistères parce qu'il est le symbole de la résurrection (57), mot qui doit être rapporté au Christ. Ce qui ne rend pas pour autant son utilisation obligatoire pour tous les baptistères.

Cette signification christique du nombre 8 est confirmé par les spéculations sur le chiffre de la bête. Le chapitre XIII de l'Apocalypse de Jean se termine par cette phrase : « Que l'intelligent calcule le chiffre de la bête, car c'est un chiffre d'homme, et ce chiffre est 666 ». Bien entendu cette phrase n'a pas manqué d'exciter la sagacité des lecteurs. Très vite on a trouvé qu'il correspond, entre autres, au nom de César Néron par la conversion de chacune des lettres de son nom en valeur numérique. Les commentateurs ne se sont pas arrêtés là. Estimant que le chiffre 7 est celui de la perfection (chiffre de la Création), le chiffre $7 - 1 = 6$ est son contraire : la perfection inachevée et par extension ratée, 666 est trois fois raté (58).

Mais en même temps le plus que parfait est $7 + 1 = 8$, qui doit être attribué au Christ. D'ailleurs, l'addition de la valeur numérique des lettres de son nom donnent 888, symbole d'infinie perfection. Pour saint Augustin « *octava perfectio est* » (59). Chez Hugues de Saint-Victor et les victorins, 8 désigne l'éternité, signe de la béatitude et de la résurrection ; 7 signifie le monde présent (60).

L'ensemble est résumé par l'adoption de la semaine juive de sept jours. Le monde est fabriqué en 6 jours, le 7^e Dieu se repose. Par ailleurs il est admis depuis saint Augustin (61) (en lutte contre les millénarismes) que le 7^e temps est le temps où nous vivons, le temps du Christ qui débute avec son incarnation et se terminera par la seconde venue et le jugement dernier qui permettront de retourner à l'éternité divine, huitième temps à venir. Il fait retour à l'unité comme le huitième jour de la semaine est le premier de la suivante, le dimanche, jour du Seigneur.

Ainsi, dans ce cas, 7 est associé au Dieu incarné, terrestre, tandis que 8 correspond au Christ-Dieu, céleste. Le premier est celui du monogramme pour lequel l'addition de $X = 600$ et $P = 100$ donne 700 ; le second au Christ de l'alpha et l'oméga. La gématrie donne au premier le correspondant 1, et au second 800. Dans ces cas, 7 et 8 sont associés à 100 comme superlatif et qui signifie la largesse de la charité (62). Le chiffre 801 « est attribué au Christ en tant que plénitude et perfection, principe et dernier de l'Apocalypse » (63). Le chiffre 8 contient l'unité, l'univers et la Trinité puisqu'il est le résultat de l'addition de $1 + 4 + 3$.

54. J.-Cl. SCHMITT, *La raison des gestes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 334.

55. La rose de Lausanne est une variation sur le nombre quatre, terrestre.

56. R. KRAUTHEIMER, *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris, 1993, p. 20-21.

57. *Naissance des arts chrétiens*, Paris, 1991, p. 83. « Octachorum sanctos templum surrexit in usus, octagonus fons est munere dignus eo. Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam surgere, quo populis vera salus rediit Luce resurgentis Christi... », « Pour les usages sacrés, il s'éleva un temple à huit niches ; une piscine octogone est digne de cette fonction. C'est d'après ce nombre qu'il devait convenir d'élever la salle du saint Baptême : il a rendu aux peuples le vrai salut par la lumière du Christ qui se relève de la mort... ».

58. Chez Irénée toutes les variations sur le nombre six sont négatives : 6 est le temps de la persécution des prophètes, 60 est l'idolâtrie païenne, 600 représente le temps de Noé, et 666 est le chiffre dans lequel se résume toute l'apostasie du monde ; A. ORBE, « Irénée », dans *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, A. di BERARDINO dir., Genève, 1983, vol. 1, p. 1238.

59. F. CABROL et H. LECLERC, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, art. « Nombres », col. 1466.

60. Cité par G. DAHAN, *op. cit.*, PRIS-MA, II, p. 164.

61. F. SANTI, « Apocalypse de Jean. Exégèse », dans : A. VAUCHEZ dir., *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, 1997 ; Cl. CAROZZI et H. TAVIANI-CAROZZI, *La fin des temps. Terreurs et prophéties au Moyen Âge*, Paris, 1999, p. 13-15.

62. Selon Hugues de Saint-Victor, cité par G. BEAUJOUAN, *op. cit.*, p. 162.

63. A. QUACQUARELLI, « Nombre. Symbolique », dans : *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, A. di BERARDINO dir., Genève, 1983, p. 1762.

Dans son sermon, Hélinand produit une variation sur le thème. Il semble bien que l'attribution des chiffres 7 et 8 puisse se justifier par une nouvelle manipulation arithmologique. Dans ce cas, 7 comprend 6 le nombre de l'Ancien Testament augmenté de l'unité qui correspond à la sainteté (6 + 1). Pour 8, c'est le chiffre 7 du temps du Christ, qui est également augmenté de 1. Comme il se doit, 1 marque l'empreinte de Dieu. L'ensemble des saints est rattaché à Dieu par l'unité, et ceux du Nouveau Testament sont en plus rattachés au Christ par le nombre 8.

Les variantes possibles sont nombreuses. Les traités cisterciens ne sont pas des catalogues de symboles univoques comme les recueils iconographiques modernes. Les exemples y sont peu abondants et limités à leur rôle d'illustration. Il s'agit plutôt de systématiser, d'établir des règles, de « rationaliser » afin de découvrir l'ampleur des concordances, de donner des outils pour se frayer un chemin dans la forêt des sens potentiels, et ce faisant d'ouvrir l'éventail des possibilités. Saint Augustin n'avait pas dit autre chose : « toute interprétation est bonne tant qu'elle ne pèche pas contre l'esprit ou la charité » (64), autrement dit contre le Père ou le Fils.

Ces spéculations, qui ne sont pas sans une certaine poésie, mais qui peuvent nous paraître vaines et peu convaincantes aujourd'hui, amènent, dès le IX^e siècle, Jean Scot Érigène à exprimer combien son esprit « vibre » quand il pense au chiffre 8 (65). Nous pensons en retrouver la trace dans les chrismes romans.

Ainsi, si l'oculus central dérive des Agneaux des façades, le reste de la rose de Toulouse pourrait dériver de ces réflexions et constituer une amplification considérable des chrismes romans qui se développent au XII^e siècle.

Nous en trouvons de deux types. Le premier type superpose le X le P, ce qui divise le cercle en 6 secteurs, mais où les lettres sont les éléments signifiants principaux. Le second est de type 8. Il rajoute aux deux lettres grecques une barre horizontale. On le trouve au XII^e siècle dans les Pyrénées (66). Il existe déjà dans l'Antiquité et peut résulter de la fusion de la croix monogrammatique et du monogramme constantinien (67). Les significations numériques sont d'origine antique et ont pu se superposer aux monogrammes et sont peut-être à l'origine de cette fusion. Au XII^e siècle, c'est probablement cette deuxième voie qui prévaut avec le regain d'intérêt pour la « science des nombres » et ses nouveaux développements.

Ces élaborations savantes étaient-elles transmissibles aux fidèles ? Très probablement pas en grande partie, sauf pour l'essentiel. Si la quasi-totalité des auditeurs ne sait pas lire, ils sont accessibles aux démonstrations orales, et savent compter. La « science des nombres » est une matière en partie commune aux lettrés et aux illettrés. Le commerce fait appel aux nombres, et les opérations, même importantes, au langage des mains sans recourir à l'écrit (68). Comme le comput digital, le langage des mains est développé par les moines. Les moines sont tenus de respecter le silence et communiquent par un langage de signes manuels (69). Les nombres sont représentés par des dispositions des doigts. La plus ancienne description connue est celle de Bède le Vénérable (70) dans son *De temporum ratione* (De la division du temps) (71) au chapitre *De computo vel loquela digitorum* (De la manière de compter et de parler au moyen des doigts) (72). Des répertoires cisterciens de signes manuels nous sont parvenus, notamment une planche illustrée représentant la position des doigts décrite par Bède le vénérable (73). Les traités cisterciens sur la signification des nombres comportent un chapitre sur le sens des nombres en fonction de leur dispositions manuelles. Une variante des développements que nous avons donnés sur le nombre huit est illustrée par le geste de la main droite des représentations du Christ des grands portails romans. Le pouce, l'index et le majeur

64. Paraphrasé par H. LANGE, « Problèmes de l'interprétation des nombres : épilogue », PRIS-MA, *Les nombres III*, t. IX, 1993, p. 125-148, notamment p. 136.

65. R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 18-19.

66. R. FAVREAU, B. MORA et J. MICHAUD, *Corpus des Inscriptions Médiévales de la France, X, Chrismes du Sud-Ouest*, Paris, CNRS, 1985. Il faut y ajouter les nombreux exemples espagnols.

67. F. CABROL et H. LECLERC, *op. cit.*, art. « Chrisme ».

68. G. IFRAH, *Histoire universelle des chiffres*, Paris, 1981, p. 63-91.

69. A. DAVRIL et E. PALAZZO, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, 2000, p. 90-91, notes 51 et 52, p. 289 ; A. DAVRIL, « Le langage par signes chez les moines. Un catalogue de signes de l'abbaye de Fleury », *Sous la règle de saint Benoît*, Paris, 1982, p. 51-74. Il est significatif que ce soit un religieux qui ait inventé le langage des sourds, l'abbé de l'Épée.

70. Les premières mentions de son utilisation sont bien antérieures ; G. IFRAH, *op. cit.*, p. 63 et suivantes. Chez les Égyptiens, en Perse, en Grèce antique par des allusions chez Aristophane (vers 445-380 av. J.-C.) jusqu'à Plutarque (vers 126 ap. J.-C.). Chez les Romains, des tessères numériques du 1^{er} siècle ap. J.-C. montrent des équivalences entre chiffres romains et la position des doigts sur chacune de ses faces. Nous pouvons trouver des allusion claires chez Sénèque, Plinius l'Ancien, Tertullien, et Quintilien. Les Arabes utilisent des procédés équivalents.

71. BÈDE LE VÉNÉRABLE, *De temporum ratione, Opera omnia, tomus primus*, P. L., XC.

72. Traduction partielle dans, J.-G. LEMOINE, « Les anciens procédés de calcul sur les doigts en Orient et en Occident », *Revue des études islamiques*, 1932, p. 1-58 ; et dans G. IFRAH, *op. cit.*, p. 81.

73. La description de Bède est confirmée vers 1210 par une planche qui représente les nombres manuels tirée de RABAN MAUR, *De numeris*, Codex Alcobacensis, Lisbonne, Bibl. Nat., la planche est reproduite dans A. VAUCHEZ (dir.), *op. cit.*, t. II, p. 1286.

tendus pendant que l'annulaire et l'auriculaire sont repliés au milieu de la paume sont reconnus comme le geste de l'orateur et celui de bénédiction. Ce geste représente également le nombre 8 000 (74) où 1 000 est un nombre cubique qui possède l'élévation de l'espérance (75). 100 est à deux dimensions, carré, terrestre : 10^2 (10 x 10); 1 000 est cubique : 10^3 (10 x 10 x 10), il possède une troisième dimension, un axe vertical, céleste.

Les données numériques de la façade pouvaient être lues par une majorité de fidèles plus sûrement que les textes qui accompagnent des tympans sculptés. Une explication donnée devant la façade ramenée à quelques nombres clefs était plus aisément mémorisable.

Trois représentations enchâssées ; une rose centripète et centrifuge

Nous avons donc une rose où se superposent trois cercles en une composition trinitaire : l'Agneau central avec l'unité ; le Christ intermédiaire en gloire avec le nombre 8 ; le troisième cercle est le Père qui inclut l'ensemble. Si avec 8 le Christ est saint (plus que parfait), avec 3 fois 8 nous n'avons pas 24 (encore que les 24 vieillards correspondant bien à cette phase du Dieu en gloire, leur nombre ne serait pas fortuit ou plus précisément renforce ce sens) mais trois 8 juxtaposés. Le Père est à la fois un et trois fois huit autrement dit trois fois saint. 888 correspond alors à l'exclamation : « Saint ! Saint ! Saint ! est le seigneur ». Le troisième cercle qui inclut les autres signifie alors la divinité elle-même. Nous retrouvons saint Ambroise qui écrivait dans le *De spiritu sancto*, I, 14 : « Le Père est lumière, le Fils est lumière et le Saint-Esprit est lumière ». Nous comprenons mieux une particularité du remplage. Ses colonnettes à la fois centripètes et centrifuges. Elles illustrent que tout a son origine en Dieu et reviendra à lui dans un mouvement continu de l'1 de l'oculus au 888 de l'ensemble en passant par le 8 intermédiaire.

Dans les représentations figuratives, nous avons déjà des superpositions, avec le Fils sur les genoux du Père assis sur un trône. Celle de l'Agneau, fils sacrifié, et de Dieu se trouve en haut du portail central de Saint-Denis (76), sur les clefs des voussures supérieures dans la représentation de la Trinité. Mais ces représentations figuratives se prêtant mal à une superposition complète, le Saint-Esprit est placé au-dessus. Sur les voussures de quelques portails ibériques (Estella et Cirauqui en Navarre), la décomposition complète en trois éléments séparés a été choisie. Les représentations abstraites se prêtent mieux à la superposition comme à la mosaïque du baptistère d'Albenga. Les trois chrismes enchâssés sont entourés par les douze colombes, les âmes du collège apostolique, première assemblée chrétienne, communauté à laquelle sont invités à s'agréger les catéchumènes.

L'autel circulaire de la cathédrale de Besançon (77) mêle décomposition et synthèse. Il représente le ciel promis. Nous y voyons, dans un cercle polylobé, la Trinité décomposée en un chrisme augmenté d'une croix, l'Agneau et la colombe ; il faut également remarquer les huit lobes du cercle circonscrit et l'inscription périphérique, « *Hoc signum praestat populis caelestia regna* ».

Cette signification globale de la rose qui s'inspire des visions apocalyptiques est confirmée par des roses italiennes qui sont accompagnées du tétramorphe. C'est peut-être cette identification de la rose comme Christ dans la Jérusalem céleste qui est à l'origine d'un bouquet particulièrement fourni de roses que l'on trouve en Italie autour de saint François, à Assise et dans ses environs, en hommage au « Poverello » qui s'identifiait au Christ jusqu'aux stigmates, et dont la renommée n'attendit pas sa canonisation comme saint séraphique. Au XIV^e siècle, la rose d'Orvieto accueille en son centre la tête du Christ.

Lecture de la façade

Nous voudrions à présent replacer cette rose dans la composition générale de la façade.

74. Nous divergeons de l'interprétation d'Antonio Quacquarelli qui y voit le nombre 8 ; A. QUACQUARELLI, « L'ogdoade patristica e i suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti », *Quaderni di Vetera Christianorum*, 7, Bari, 1973. Pour une même position des doigts, 8 se fait de la main gauche alors qu'avec la main droite nous avons 8000, comme en témoigne Bède le Vénéral. Il faut faire attention de bien différencier 8 et 8000 de 2 et 2000 pour lesquels les deux derniers doigts ne sont repliés que sur le haut de la paume.

75. Selon Hugues de Saint-Victor, cité par G. BEAUJOUAN, *op. cit.*, p. 162.

76. P. KLEIN, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s. : Moissac – Beaulieu – Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, 4, 1990, p. 317-349. Notamment fig. 38.

77. D. KIMPEL et R. SUCKALE, *L'architecture gothique en France 1130-1270*, Paris, Flammarion, 1990, p. 102-103, fig. 85.

Les portails et le premier étage

La restitution des portails du début du XIII^e siècle montre trois arcades profondes pour porter le passage supérieur. Les ébrasements sont développés et ont accueilli de nombreux ressauts où se nichait la sculpture. L'origine cistercienne de l'évêque bâtisseur a été évoquée pour expliquer la pauvreté en sculpture de l'édifice. Mais des études montrent que la défiance de saint Bernard vis-à-vis des images était surtout à destination des moines et des chanoines (78). Les édifices dans le siècle ne sont pas soumis à la même rigueur.

Nous en avons une confirmation indirecte à Toulouse à travers les règles architecturales des dominicains. Foulque joue un rôle majeur dans la création de l'ordre. Il appelle Dominique, l'installe avec ses compagnons à Toulouse et soutient l'officialisation de l'ordre. Foulque a très probablement un rôle déterminant dans la rédaction des premiers statuts. Il souhaite visiblement créer des cisterciens urbains, dans le siècle, en complément des cisterciens retirés du monde (il s'était plaint à plusieurs reprises de devoir sortir de son cloître à l'appel du pape Innocent III). Or, que nous dit cette règle ? Les bâtiments monastiques et principalement l'église doivent conserver un caractère modeste. Les prescriptions des chapitres de 1239, 1240 et 1241 précisent que l'église doit s'inscrire dans une hiérarchie d'églises urbaines avec lesquelles elle ne doit pas entrer en concurrence (79). Ceci nous indique que les règles cisterciennes qui les inspirent sont bien un plaidoyer *pro domo*, et que la cathédrale tient une place dominante qui autorise la réalisation de portails historiés.

De quel type la sculpture des portails pouvait-elle être ? À n'en pas douter, elle devait avoir un caractère avant tout historique, c'est-à-dire des représentations de scènes vétero- et néo-testamentaires.

À l'étage, les sept fenêtres, dans le contexte de la représentation de l'Agneau-Christ en gloire dans la Jérusalem céleste de la rose, font immédiatement penser aux septénaires de l'Apocalypse. À proximité de la Parousie et compte tenu de l'axe chronologique vertical que nous avons mis en évidence à Saint-Gabriel, et le caractère mnémotechnique et pédagogique des façades, deux voies s'offrent à nous. La première suit l'exégèse médiévale qui privilégie une lecture récapitulative de l'Apocalypse. Le texte additionne de manière différente des descriptions de l'ensemble du temps christique jusqu'à la fin des temps, et non comme représentation de la seule fin des temps. Dans ce cas, les sept fenêtres seraient le septième temps, celui qui précède le temps de la rose, et la répétition abstraite des portails historiés, introduisant les fidèles à un deuxième niveau de lecture, superposé au sens littéral.

La deuxième voie s'appuie sur la constatation que l'exégèse de l'Apocalypse évolue au cours du XII^e siècle. Progressivement, le texte est divisé en sept parties qui acquièrent la signification d'une progression historique. Les dernières visions sont finalement intégrées au temps terrestre et sont interprétées comme une représentation de la fin des temps. Au milieu du XII^e siècle cette interprétation est très répandue, à la fin du XII^e siècle elle est universellement acceptée (79 bis). Alors nous aurions sur la façade une succession verticale plus conforme au schéma de Saint-Gabriel : rez-de-chaussée historique (Ancien et Nouveau Testament), premier étage fin des temps, deuxième étage gloire éternelle.

Mais encore, si ces sept chapitres sont lus en symétrie avec les sept jours de la Création, notre schéma devient alors descendant et ascendant : Gloire éternelle (rose), Genèse (sept fenêtres), temps historiques (portails), Apocalypse (sept fenêtres), Gloire éternelle (rose). Ce parcours qui part de la rose pour y revenir, illustre encore une fois la phrase : « Tout procède de lui et revient à lui », qui justifie, à nouveau, que ses colonnettes soient à la fois centrifuges et centripètes en possédant des chapiteaux à leurs deux extrémités.

L'avant de la façade : sens littéral et sens spirituel, et le portail éclaté

Nous n'avons pas la prétention d'avoir retrouvé le cheminement de la pensée de Foulque. Elle était certainement plus avisée et probablement plus complexe. Il s'agissait d'essayer de donner ici des éléments d'un contexte intellectuel où les nombres font partie intégrante d'une pensée qui tend vers la contemplation mystique, et où la rose peut prendre une signification qui gravite autour de l'économie du salut, de la Parousie et du face à face éternel promis. Si l'on veut bien continuer à nous suivre, ce cheminement nous permet d'ouvrir quelques portes.

78. J. HUBERT, « Le caractère et le but du décor sculpté des églises, d'après les clercs du Moyen Âge », *Moissac et l'Occident au XI^e siècle*, Actes du colloque international de Moissac, 3-5 mai 1963, Toulouse, 1964, p. 47-58.

79. B. MONTAGNES, « L'attitude des précheurs à l'égard des œuvres d'art », *Cahiers de Fanjeaux*, 9, La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII^e siècle, 1974, p. 89.

79 bis. Y. CHRISTE, *L'apocalypse de Jean*, Paris, 1996, p. 38-42.

Sur l'ensemble de la façade nous avons bien deux registres : figuratif en bas et abstrait en haut. La représentation figurée est finalement moins noble : il faut la réserver aux représentations historiques, terrestres ; elle ne convient pas aux choses célestes. Nous sommes là dans le programme de saint Bernard. La beauté de l'intervention divine, visible dans la possibilité d'agencer la pensée et le monde suivant les nombres et des figures géométriques, permet d'essayer de faire accéder les fidèles à un niveau supérieur de la foi. Pour Guillaume d'Auberive, c'est le premier degré de la contemplation (80).

Nous y avons également ce que décrit J. Le Goff au sujet du temps médiéval (81) et que nous avons déjà repéré à Saint-Gabriel. Un temps linéaire qui est le temps terrestre, historique. Il se développe suivant un axe qui a un début et aura une fin, qui se décompose en sept temps, et qui n'est qu'une parenthèse dans l'éternité divine. Cette dernière est circulaire. Elle n'a ni début ni fin, et le temps liturgique sans cesse recommencé en est la préfiguration. Le temps linéaire, historique, que nous sommes habitués à retrouver dans les scènes sculptées, présent aux portails, est doublé de manière abstraite à l'étage et ménage une transition qui constitue une introduction à la lecture de la rose.

La composition de la façade dérive des représentations carolingiennes circulaires de la Jérusalem céleste comme dans des manuscrits de l'Apocalypse du Nord de la France (82) et de Valenciennes (83). L'Agneau central y est entouré des murailles circulaires percées par les douze portes réparties par trois suivant les quatre points cardinaux. Elles sont représentées rabattues vers le centre. Plus tard ce schéma est simplifié. Les douze portails sont réduits à trois et sont surmontés de l'Agneau dans un cercle en une composition qui est clairement une façade d'église comme dans l'épisode de la mesure du temple du manuscrit de l'Apocalypse anglo-normande d'Oxford (vers 1270) (84) (fig. 2). Sur notre façade, l'implantation des trois portails, très en avant de la rose vise à reproduire l'effet perspectif de ces représentations. Il s'agit de créer, au moyen de deux plans successifs, l'épaisseur qui est obtenue dans les dessins par le rabattement ou l'étagement des différents plans. Nous pouvons probablement placer dans la même famille la façade de la cathédrale de Digne avec son portail terminé au XIII^e siècle (85). Le resserrement est plus poussé encore, les deux portails latéraux ne sont qu'esquissés.

Avec cet effet de perspective, les deux plans successifs des portails avancés et de la rose déterminent aussi une succession dans le temps du même type que celle que nous avons observée dans la représentation de l'ancienne Loi du *Hortus Deliciarum*. Les portails avancés sont le temps présent (temps du Christ) ; la rose en second plan et plus haut est l'avenir des bons chrétiens.

La présence du Christ en gloire situe également cette façade dans la continuité des grands portails romans, mais ici étendus sur toute de la façade : c'est ce qui justifie le grand arc qui coiffe l'ensemble comme les voussures d'un portail. La composition de la façade n'est plus centrée sur le tympan mais sur la rose. Au marbre éclatant de Saint-André de Sorède répond ici la pierre blanche qui contraste avec la brique et s'étend sur toute la surface entre les contreforts.

À partir du moment où la partie supérieure de la façade recueille la représentation du Christ en majesté, elle n'est plus nécessaire sur le tympan qui peut, dans certains cas, disparaître, ce qui permet aux portails de suivre de plus près le modèle des arcs de triomphe (86). Dans d'autres cas, le tympan peut dès lors recueillir des scènes historiques et au premier chef le Jugement Dernier et la Vierge en Majesté.

La grande arche qui enjambe la façade est aussi le signe de la prégnance dans le Midi du modèle de la nef unique à berceau brisé. Elle est utilisée ici avec un fort ébrasement comme un portail monumental. Nous l'avons trouvée à Saint-Gabriel où sa voûte en berceau brisé traverse le mur pour devenir un élément de la façade. L'arc brisé qui surmonte l'oculus n'est autre que la tranche moulurée de cette voûte. C'est également le cas de la cathédrale de Digne. Nous y voyons un indice supplémentaire de l'origine dans quelques églises du Midi de l'utilisation des croisées d'ogives comme une évolution du berceau brisé. La façade occidentale de Saint-Pons-de-Thomières est masquée par des fortifications prévues dès l'origine (87), aussi est-ce à l'intérieur que se déploie sa façade dans une composition proche de Toulouse. Sous sa voûte en berceau brisé, elle a pu inspirer Foulque.

80. Contemplation mystique s'entend, voir les développements d'Hugues de Saint-Victor dans E. DE BRUYNE, *op. cit.*, vol. 1, p. 598-612.

81. J. LE GOFF, « Temps », dans J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT (dir.), *op. cit.*, p. 1113-1122.

82. Paris, BNF, ms N.a.I. 1132, fol. 33 ; M. MENTRÉ, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, Œil, 1984, p. 214.

83. Bibl. mun. Valenciennes, ms. 99, fol. 38 r.

84. Bodl. Libr., ms Douce 180, fol. 59 ; M. Mentré, *op. cit.*, p. 185.

85. J. THIRION, *Alpes romanes*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, p. 1980, p. 291-321.

86. À Ripoll, par exemple, le déplacement de l'effigie de Dieu sur les voussures du portail avait déjà permis cette évolution.

87. O. TESTARD, *op. cit.*, p. 87-88.



FIG. 2. – APOCALYPSE DE JEAN.

Illustration, datée vers 1270, d'Ap. XXI, 10-27 qui décrit la Jérusalem céleste. Plus précisément, la mesure du temple décrite en 15. *Oxford, Bodl. Libr., ms Douce 180, fol. 59.*

Le revers de la façade

L'évocation de Saint-Pons-de-Thomières nous rappelle que les façades ont deux faces. Nous avons fait souvent mention du rôle de la lumière. Cette lumière ne peut avoir toute son action qu'à l'intérieur de l'édifice. Aussi la composition se continue-t-elle au revers. Une fois passé les portails, c'est à une préfiguration du face à face que nous sommes conviés. Les fenêtres deviennent les arcades lumineuses de la Jérusalem céleste au-dessus de laquelle apparaît le Dieu de lumière. Au XIV^e siècle, Dante donne une description saisissante du royaume céleste résumée par Émile Mâle (88), très proche de l'effet de la rose. Honorius Augustodunensis dans son *Elucidarium*, compare La Trinité au soleil qui est un, mais peut être décrit sous trois aspects, sa forme, sa chaleur et son éclat. Chacune de ces qualités correspond bien au soleil mais ne peut être séparée des autres pour représenter le soleil. « Le feu, c'est le père, l'éclat c'est le fils et la chaleur le saint esprit » (89). Au XV^e siècle, quand on pose les vitraux sur la rose de Toulouse, cette lecture est encore d'actualité puisque la verrière centrale représente Dieu le Père coiffé de la tiare à trois couronnes et assis sur un trône d'or.

88. É. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1948, rééd. 1993, p. 686.

89. Y. LEFEVRE, *L'élucidarium et les lucidaires*, Paris, 1954, p. 105.

Le message externe est installé et lisible *a giorno* ; l'expérience interne n'est accessible qu'en participant aux offices, et pour les laïcs à la Messe. Cette lecture de la rose depuis l'extérieur et l'intérieur doit être à l'origine du dédoublement des remplages.

Conclusion

Lorsque le Jugement Dernier prendra plus d'importance, il pourra subir une translation vers le haut de la façade comme à Chartres. La rose placée en 1215 est conçue en tenant compte du programme des vitraux des trois fenêtres de l'étage inférieur épargnées par l'incendie de 1194. Ces vitraux balayent l'ensemble des temps historiques. L'Ancien Testament est présent avec l'Arbre de Jessé; le Nouveau Testament est représenté par le début et la fin de la vie de Jésus, les verrières de l'Enfance et de la Passion. Aussi est-ce logiquement que le thème judiciaire vient surplomber ce cycle historique pour le clore dans un futur plus ou moins proche. Alors la scène traditionnelle inspirée de l'Apocalypse est déplacée au transept sud, du côté du soleil à son zénith, dans la rose bâtie en 1226.

Ces considérations peuvent paraître trop savantes pour une population quasi totalement illettrée. C'est ce que rapporte le Synodal de l'Ouest (vers 1216-1217) qui demande de centrer la pastorale sur les sept sacrements et la Trinité. Ce programme, la façade de la cathédrale de Toulouse y répond amplement, à un premier niveau de lecture. À un deuxième niveau, il faut aussi tenir compte du fait que ces spéculations étaient tellement répandues qu'elles ne pouvaient échapper à un clerc habitué à une lecture à plusieurs niveaux (90), élaborations auxquelles il était formé.

Sur l'essentiel, le premier niveau de lecture, la nef unique et sa façade délivrent un message qui n'est pas brouillé par la complexité architecturale. Il s'agit à Toulouse, dans le contexte de la croisade albigeoise, face aux hérétiques, de réaffirmer l'unité de l'*Ecclesia* et la doctrine officielle du temps : le dernier temps historique, le septième, est le temps de l'Église placée sous l'autorité du successeur de saint Pierre, pasteur qui conduit les fidèles vers le face à face éternel. Ce rappel était aussi plus particulièrement adressé au pouvoir politique laïc (91). Il fonde la pensée théocratique d'Innocent III. Foulque, bras armé du pape, l'inscrit dans la brique et dans la pierre.

Mais, outre que les sermons ont un impact non négligeable sur la culture populaire et que les dispositions architecturales ont pu être commentées, il apparaît que ces constructions intellectuelles de haut niveau ont au moins une autre fonction. Nous avons essayé de démontrer qu'elles peuvent être un instrument de connaissance qui conduit vers l'invisible, et un instrument social qui mène au salut en prévenant les désordres. Il faut y ajouter la fonction d'offrande. Foulque n'a pu offrir à Dieu que le résultat d'une pensée la plus aboutie possible afin qu'elle plût à l'Éternel, pour son propre compte mais aussi au nom de toute la communauté chrétienne, et qu'ainsi cette église puisse devenir un instrument d'intercession efficace qui accompagne la dévotion des fidèles.

Nous comprenons bien qu'une telle complexité liée à l'exégèse biblique et à la politique du Saint-Siège ne peut-être le seul fait de l'architecte. Si ce dernier est un clerc, c'est le clerc qui prend le dessus, et dans cette période d'approfondissement de la réforme grégorienne, le programme n'a pu être arrêté sans consulter l'évêque. Mieux, son caractère d'instrument didactique dans le contexte de la croisade albigeoise est à mettre à l'actif d'abord de l'évêque, d'autant plus qu'il est doublé d'une signification politique.

Avec l'étude de la façade nous mettons au jour une nouvelle caractéristique de la nef unique : la mise en valeur de la façade occidentale. C'est pour cette raison que l'on adopte des fenêtres étroites alors que les étapes de construction de la vieille nef de la cathédrale montre que la technique pour réaliser des fenêtres larges est acquise par les constructeurs du Midi au début du XIII^e siècle. La façade occidentale est la première source de lumière de l'église.

L'utilisation de la symbolique des nombres ne doit pas être confondue avec les tracés régulateurs. Les nombres sont issus de la Bible et du travail des exégètes. Ils se combinent à des programmes figuratifs ou en prennent la place. Ils peuvent tisser des réseaux de relations aussi complexes que ceux des représentations traditionnelles dont ils se

90. Comme, par exemple, il pouvait le lire au sujet des couronnes de lumière des églises dans le *Gemma Animae* d'Honorius Augustodunensis (chap. CXLI).

91. Cet aspect est plus développé dans O. TESTARD, « À propos de quelques nefs uniques gothiques méridionales : la cathédrale de Toulouse (début XIII^e s.) et la collégiale de Montréal (Aude, début XIV^e s.) », *Terres et hommes du Sud, 126^e congrès des sociétés historiques et scientifiques, (2001)*, CTHS, à paraître.

différencient par leur degré d'abstraction. Nous ne pouvons en généraliser l'utilisation, qui dépend de la personnalité et la culture théologique du commanditaire et illustre un milieu qui tend vers l'abstraction à la fin du XII^e siècle dans le Midi.

En ce qui concerne les tracés régulateurs, quelques auteurs ont cru pouvoir se réclamer de gravures comme celle de la coupe de la cathédrale de Milan par Cesare Cesariano pour justifier un éventuel symbolisme géométrique complexe à l'échelle d'édifices entiers. Il serait défini par le maître d'œuvre, clerc ou laïc. Ces schémas sont modernes et constituent de belles interprétations *post festum*. Pour notre part nous nous rangeons à l'avis de Louis Réau (92). Les signes qui ne sont pas lisibles aisément n'ont pas lieu d'être au sein d'une Église libérée des persécutions. Aussi ne faut-il, bien souvent, trouver dans l'utilisation de modules, de travées, etc., que les traces de l'organisation, de la rationalisation des chantiers, et de conceptions purement esthétiques (93). Il est significatif que le dessin princeps de la coupe de la cathédrale de Milan soit attribué à un mathématicien, qu'il soit donné après le début des travaux (le plan est déjà arrêté), et que sa proposition soit refusée par les architectes consultés (94).

Par ses caractéristiques issues d'une tradition méridionale romane de nefs uniques monumentales (Saint-Pons, Agde, etc.), par ses caractéristiques gothiques bien réelles mais peu affirmées en tant que telles, par son portail d'esprit à la fois roman et gothique, la vieille nef de la cathédrale de Toulouse est un tout où les dispositions architecturales sont au service de la mise en place d'un dispositif religieux et où la cohérence stylistique n'est pas prioritaire. Une datation plus haute (conception et début des travaux par les portails vers 1206, voûtement en cours dès 1217) (95), nous amène à constater que nous sommes dans une période de recherches particulièrement féconde. Nous pouvons nous demander si nous ne sommes pas dans l'atmosphère d'une sorte de « style 1200 méridional » sous influence cistercienne qui s'épanouira en un gothique méridional parallèlement à la pénétration d'un gothique plus septentrional. Plusieurs des dispositions architecturales donnent l'impression d'avoir été empruntées çà et là. Mais la synthèse est originale. Elle relève d'une pensée cohérente qui maîtrise tant l'échelle globale de l'édifice que ses détails. Il ne s'agit pas de répéter mais de maîtriser des effets en dehors des ornières de la tradition, et de créer une machine à faire croire. Ce programme pourra être reproduit en tout ou partie, le plus souvent simplifié (réduit à un portail surmonté d'un oculus ou d'une rose). Il pourra aussi être imposé dans certains cas, diffusant un « gothique de combat » (96). Ce type d'édifice est d'abord un instrument créé par des moines pour lesquels les particularismes locaux sont secondaires par rapport au dessein poursuivi. Du coup, son aire géographique devient plus difficile à cerner, d'autant plus que ces églises sont placées sur le territoire, comme des pions sur un échiquier, en fonction des opportunités de prise de possession symbolique d'un espace, par la force (comme à Rabastens) ou par des ecclésiastiques indépendants du pouvoir laïc, avant qu'elles ne deviennent le signe distinctif des ordres mendiants.

92. L. RÉAU, *op. cit.*, t. 1, p. 65

93. E. DE BRUYNE, *op. cit.*, vol. 1, p. 714.

94. V. ASCANI, « Le dessin d'architecture médiéval en Italie », dans *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, 1989, p. 255-277.

95. P. CABAU, « Un témoignage relatif à la reconstruction de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse dans la première moitié du XIII^e siècle », *M.S.A.M.F.*, t. LX, 2000, p. 301-305 ; O. TESTARD, « La vieille nef de la cathédrale de Toulouse... », *op. cit.*, p. 91.

96. Expression heureuse de Jean-Louis Biget reprise par H. PRADALIER, « Les rapports entre l'architecture civile et religieuse d'Avignon et celle du Languedoc occidental », *Cahiers de Fanjeaux*, 26, 1991, p. 385-403.