



HAL
open science

Une pensée visuelle originale : le décor peint de l'église de Saint-Macaire (fin du XIIIe siècle)

Cécile Voyer

► To cite this version:

Cécile Voyer. Une pensée visuelle originale : le décor peint de l'église de Saint-Macaire (fin du XIIIe siècle). Cahiers de civilisation médiévale, 2012, 55 (219), pp.263-278. <10.4000/ccm.11626>. <halshs-00744006>

HAL Id: halshs-00744006

<https://shs.hal.science/halshs-00744006v1>

Submitted on 20 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Une pensée visuelle originale : Le décor peint du chevet de l'église de Saint-Macaire (fin du XIII^e siècle)

An Original Visual Thought: The Painted Décor of the Church of Saint-Macaire's Chevet (Late 13th Century)

Cécile Voyer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccm/11626>

DOI : 10.4000/ccm.11626

ISSN : 2119-1026

Éditeur

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 263-278

ISSN : 0007-9731

Distribution électronique Cairn



Référence électronique

Cécile Voyer, « Une pensée visuelle originale : Le décor peint du chevet de l'église de Saint-Macaire (fin du XIII^e siècle) », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne], 219 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 20 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ccm/11626> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccm.11626>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cécile VOYER

Une pensée visuelle originale : le décor peint du chevet de l'église de Saint-Macaire (fin du XIII^e siècle)*

RÉSUMÉ¹

Réalisées à la fin du XIII^e s., les images peintes du chevet de l'église Saint-Sauveur du monastère de Saint-Macaire (Gironde) sont exceptionnelles car elles témoignent de l'aboutissement d'une pensée sur le temps et l'histoire qui, progressivement, s'est trouvée une expression graphique. Or, cette réflexion a été majoritairement menée, à partir du XII^e s., dans les centres urbains et intellectuels pour appréhender l'Œuvre divine et tenter d'en approcher le Mystère grâce à l'histoire. En premier lieu, elle a donc fait l'objet de livres à destination pédagogique, ouvrages par la suite largement diffusés au XIII^e s. À Saint-Macaire, cette pensée, forgée au XII^e s., s'exprime singulièrement, et à notre connaissance sans équivalent, dans un décor monumental associé à la célébration liturgique. Trois mandorles se détachent sur le fond rouge de la conque absidale comme autant d'apparitions. La mandorle centrale qui est entourée des symboles de la quaternité évangélique et de quatre anges musiciens articule les deux autres représentations, la vision de l'Agneau sur l'autel tenant le Livre aux sept sceaux (Ap 5-8) et une image évoquant la fin des Temps. Le dévoilement du dessein divin à travers l'histoire et le temps est ici étroitement lié au temps sacré du rituel, nœud de toutes les temporalités.

ABSTRACT

The images painted at the end of the twelfth century on the chevet of the church of Saint Sauveur (of the monastery of Saint Macaire, in the Gironde) are exceptional in that they witness to the culmination of a reflexion on the concepts of Time and History which little by little achieved graphical expression. This reflexion is associated for the most part with urban intellectual centres from the end of the twelfth century onwards; it sought to understand God's creation, attempting to approach its mystery through History. At the outset, it found expression in pedagogical manuals which were diffused widely throughout the thirteenth century. At Saint Macaire, this reflexion manifests itself most unusually and, as far as I know, uniquely, in a monumental decorative scheme associated with liturgical celebration. Three mandorlas protrude from the red background of the absidal conch as if they were apparitions. The central mandorla, surrounded by the symbols of the four evangelists and by four music-playing angels, holds the other two representations, that of the vision of the Lamb on the altar holding the Book of the seven seals (Apoc. 5-8), and an image which is evocative of the end of Time. The unveiling of God's plans through History and through Time is here intimately associated with the sacred Time of ritual, the nexus of all Time scales.

Introduction

L'histoire du monastère de Saint-Macaire est assez mal connue en raison de la disparition de ses archives au début du XII^e siècle. Ce monastère est surtout célèbre pour son refus de sujétion à l'abbaye Sainte-Croix de Bordeaux. Malgré les conflits répétés entre les deux communautés au cours des années 1120-1165,

* Nous tenons à remercier ici Éric Palazzo et Guy Lobrichon pour leur relecture bienveillante, Frédéric Boutouille pour son aide, Rosalie Godin pour son regard éclairé et Floréal Daniel pour le projet mené à Saint-Macaire. Cette étude est une version approfondie d'un article consacré à la représentation de la mandorle figurant la fin des Temps, intitulé « Une pensée visuelle originale : l'image de la fin des Temps dans le chevet de l'église de Saint-Macaire (fin du XIII^e siècle) », dans *Le plaisir dans l'art du Moyen Âge. Commande, réception dans l'œuvre d'art. Mélanges offerts à Xavier BARRAL I ALTET*, Paris, Picard, 2012, p. 826-833.

les moines de Saint-Macaire ont, semble-t-il, continué à manifester une large autonomie¹. Bien qu'ayant produit en 1242 un « faux »² et falsifié un autre acte de donation, les abbés de Sainte-Croix avaient vraisemblablement des raisons juridiques pour exiger la soumission des Macariens. Selon Frédéric Boutouille, il est possible qu'à la fin du x^e siècle ou au début du xi^e siècle, la *villa* de Saint-Macaire ait été donnée par les comtes de Bordeaux à l'abbaye Sainte-Croix – le pseudo acte de donation se fondant peut-être sur « une tradition véridique ». Par ailleurs, les liens entre la turbulente communauté de Saint-Macaire et celle de Sainte-Croix semblent attestés entre 1056 et 1086. Quoi qu'il en soit, au terme de la tumultueuse période du xii^e siècle, les moines de Saint-Macaire ont été obligés de se soumettre à l'autorité de l'abbaye bordelaise et d'accepter « la conversion de leur établissement en un simple prieuré ». Au xiii^e siècle, les relations entre les deux communautés paraissent s'être apaisées. Dans un certain nombre d'actes en effet, il n'est alors plus fait mention que du prieur de Saint-Macaire comme témoin.

Si les textes manquent pour étayer l'histoire de la construction du monastère, il semble cependant que le chantier de l'église actuelle, placée sous le vocable de Saint-Sauveur, ait débuté par le chevet triflé au début du xii^e siècle, au paroxysme du conflit avec Sainte-Croix³. Les absides du chevet ont été voûtées en cul-de-four et les travaux de la partie orientale de l'édifice se sont poursuivis jusqu'au milieu du siècle, époque où la voûte d'ogives quadripartites de la croisée a été montée. Bien que ses murs gouttereaux aient été construits en suivant la tranche de travaux du chevet, la nef n'a été voûtée qu'au début du xiii^e siècle⁴. Le chantier s'est achevé par la façade occidentale percée d'un portail dont les sculptures ont été réalisées au milieu du xiii^e siècle⁵. La campagne de décoration du chevet a été entreprise une fois les travaux terminés, à la fin du xiii^e siècle⁶. Exceptionnelles à plus d'un titre, les images peintes du chevet de Saint-Macaire témoignent de l'aboutissement d'une pensée sur le temps et l'histoire qui, progressivement, s'est trouvée une expression graphique. Cette réflexion a été majoritairement menée dans les centres urbains et intellectuels à partir du xii^e siècle. En premier lieu, elle fait l'objet de livres à destination pédagogique de la seconde moitié du xii^e siècle, largement diffusés par la suite au xiii^e siècle. Or à Saint-Macaire, cette

1. A. DUCAUNES-DUVAL, *Cartulaire de l'abbaye Sainte-Croix de Bordeaux*, Bordeaux, s. n., 1892 (Archives historiques de la Gironde, 27). Voir également Frédéric BOUTOUILLE, « Le monastère de Saint-Macaire et la politique du duc d'Aquitaine à la fin du xi^e siècle », dans *L'entre-deux-Mers et son identité. Actes du sixième colloque tenu à Saint-Macaire les 27 et 28 septembre 1997*, Saint-Macaire, CLEM, 1998, p. 15. A. CHAULIAC, *Histoire de l'abbaye Sainte-Croix de Bordeaux*, Ligugé/Paris, Poussielgue, 1910 (Archives de la France monastique, 9), a recensé 21 pièces extraites des archives de Sainte-Croix, bulles pontificales, sentences archiépiscopales, lettres de l'abbé de Sainte-Croix, conservées aux archives départementales de Gironde ; cité par F. BOUTOUILLE (art. cit. *supra*), p. 20.

2. Le faux acte de donation de 1027 est produit en 1242 dans le cadre d'un conflit qui opposait depuis le début du xiii^e s. les moines de Sainte-Croix au vicomte de Benauges au sujet de la juridiction de Saint-Macaire ; voir F. BOUTOUILLE (art. cit. *supra*), p. 15-16.

3. Les travaux ont pu en partie être financés grâce à l'accumulation des biens et des revenus de l'autel. Source de conflits avec la communauté de Sainte-Croix, les moines de Saint-Macaire « pouvaient – durant la seconde moitié du xi^e s. – acquérir des biens (des dîmes en l'occurrence), déléguer sur place l'un d'eux afin de les administrer, tout cela sans l'avis de la communauté bordelaise », F. BOUTOUILLE (art. cit. n. 1), p. 17.

4. Sur l'architecture, voir Jacques GARDELLES, *Aquitaine gothique*, Paris, Picard 1992, p. 245-247 ; Marcel DESHOULIÈRES, « Saint-Macaire », *Congrès archéologique, Bordeaux-Bayonne*, Paris, 1939, p. 236-254 ; Michelle GABORIT, *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine, xiii^e et xiv^e siècles*, Bordeaux, Confluences, 2002, p. 229-238, notamment p. 230.

5. Selon J. GARDELLES (*op. cit. supra*), p. 247, le style des sculptures du portail peut se rapprocher de celui de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Bazas. Si par leur traitement, la figure christique, les anges, Jean et la Vierge en prière font indubitablement écho au thème du Jugement dernier, le choix des images du linteau marque une volonté de rupture avec les usages français contemporains : le collège apostolique remplace la résurrection des morts. Ainsi, la représentation est-elle la Seconde Parousie, autrement dit, les concepteurs ont fait le choix d'une image plus ancienne. Les voussures sont ornées après un cordon végétal des vierges sages et des vierges folles, puis de deux séries d'anges. Voir les remarques d'Yves Christe sur les portails sculptés d'Aquitaine dans Yves CHRISTE, *Jugements derniers*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1999, pp. 253-257 ; Id., « Un cycle inédit de l'Apocalypse au portail du Jugement dernier de la cathédrale de Bazas », dans *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la fondation Hardt, du 13-16 février 1994 à Genève*, dir. Y. CHRISTE, Poitiers, CESC, 1996, p. 167-173.

6. Cet article est le premier jalon d'un travail collectif sur les peintures de la partie occidentale de l'église de Saint-Macaire. Les réflexions sur les couches picturales ont été menées par Rosalie Godin qui a restauré les peintures. Les analyses des pigments ont été réalisées par Floréal Daniel et Denitsa Branzakova dans le cadre de son mémoire de Master 1 (*Les peintures de l'église Saint-Sauveur à Saint-Macaire, Gironde, France, xiv^e s.*, mémoire de Master 1 [dactyl.], dir. F. DANIEL, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2008). Les images de la croisée du transept ont été étudiées par Claudine Landry et nous-même.

pensée, forgée au XII^e siècle, s'exprime singulièrement, et à notre connaissance sans équivalent, dans un décor monumental associé à la célébration liturgique. Trois mandorles se détachent sur le fond rouge de la conque absidale comme autant d'apparitions. La mandorle centrale⁷ qui est entourée des symboles de la quaternité évangélique et de quatre anges musiciens articule les deux autres représentations, la vision de l'Agneau sur l'autel tenant le Livre aux sept sceaux (Ap 5-8) et une image évoquant la fin des Temps [fig. 1]. L'Œuvre et le dessein divins appréhendés par le biais de l'histoire et du temps dans les peintures sont étroitement liés au temps sacré du rituel, nœud de toutes les temporalités.

Ces peintures ont été « hélas » restaurées⁸, en 1825, par un peintre vitrier, Sandré, qui a signé son œuvre dans un cartouche, situé au côté nord-est de la voûte de la croisée⁹. Cette date de restauration très précoce est particulièrement intéressante pour la compréhension de la réception des œuvres médiévales au XIX^e siècle, mais il s'agit là d'un autre sujet. Le « restaurateur » a largement rechampi les fonds et repeint systématiquement les contours des motifs en noir. Le travail est grossier, entaché d'erreurs d'interprétation, mais dans l'ensemble fidèle au tracé médiéval¹⁰.

Si le décor de Saint-Macaire a suscité quelques débats autour de sa datation, des lectures erronées ont ponctué son analyse en raison des interventions de Sandré et de la hauteur des images à plus de quinze mètres du sol¹¹. À la fin des années 1990, des recherches dans le chevet ont pu être menées pour observer les couches picturales. En 2008 et 2009, des restaurations, effectuées sur la voûte de la croisée du transept et dans le chevet, ont permis de travailler à proximité des peintures et d'identifier certaines scènes.

I. Le Trône de grâce

L'image du Trône de grâce est située au centre de la conque absidale [fig. 1]. Si le Christ en croix est figuré entre les genoux de la Majesté divine conformément à la tradition, la représentation du Siégeant est exceptionnelle¹². Un glaive sort de sa bouche alors qu'il présente le globe, signe du pouvoir de Dieu, sphère idéale, évoquant les mappemondes en T du Moyen Âge, et les clés, évocation de la résurrection des morts et promesse de la Rédemption (Ap 1, 18) : « les clés de la mort et de l'Hadès »¹³. Les repeints et certaines interprétations de Sandré brouillent aujourd'hui l'image médiévale : les sept chandeliers qui entourent le Siégeant, comme les traits radiant de son nimbe, sont des ajouts de Sandré, visant à renforcer la tonalité apocalyptique de la représentation. Le Fils ressuscité et glorieux de la vision inaugurale de l'Apocalypse s'est substitué à la figure habituelle du Père :

[...] je vis sept candélabres d'or, entourant comme un Fils d'homme, revêtu d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture d'or. Sa tête avec ses cheveux blancs est comme de la laine blanche ou de la neige, ses yeux comme une flamme ardente [...]. Dans sa main droite, il a sept étoiles, et de sa bouche sort une épée effilée, à double tranchant... (Ap 1, 12-16).

7. Sandré a repeint le fond de la mandorle en gris. La couleur d'origine était le bleu.

8. Charles DESMOULINS, « Peintures de Saint-Macaire », dans *Saint-Macaire et ses monuments*, dir. L. DROUYN, Paris, Derache, 1861, p. 70-91, notamment p. 70. Ch. Desmoulin ajoute en évoquant l'intervention de Sandré sur les peintures : « ce malheur qui les a frappées » (p. 70).

9. « Restauré en 1825, Sandré fils, Bordeaux. » Sandré est un peintre décorateur de Bordeaux, spécialisé dans la peinture décorative des vitrines des boutiques (peintre vitrier). Il est probable que Sandré ait été aidé par ses ouvriers : plusieurs mains et styles d'exécution sont visibles.

10. Sandré affirme « n'avoir rien changé aux linéaments principaux des figures, et avoir, autant qu'il a pu, reproduit les couleurs du monument primitif », cité par Ch. DESMOULINS (art. cit. n. 8), p. 71. Si Sandré a effectivement essayé de suivre le tracé médiéval, il n'a pas en revanche respecté les couleurs choisies par le peintre du XIII^e s. Voir Rosalie GODIN, « Saint-Macaire, Gironde, église Saint-Sauveur, peintures murales, investigation », Rapport d'études, disponible à la DRAC d'Aquitaine.

11. Ch. DESMOULINS (art. cit. n. 8), p. 91, date les peintures du XIII^e s. ; voir la brève description de ces peintures avec une proposition de datation plus basse au XIV^e s. dans Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *La peinture murale en France au début de la période gothique*, Paris, Musée national, 1963, p. 166. Henriette ESPAGNET, « Les peintures murales de l'église prieurale Saint-Sauveur de Saint-Macaire (Gironde), étude iconographique », *Bulletin et mémoires de la société archéologique de Bordeaux*, 65, 1971, p. 177-200, propose des interventions possibles au XV^e s., notamment le Christ en croix sur la poitrine du « Fils de l'Homme » dans la mandorle centrale de la conque absidale. Voir M. GABORIT (*op. cit.* n. 4), p. 238, qui propose de dater les peintures de la fin du XIII^e s. ou du premier tiers du XIV^e s.

12. Le tracé médiéval confirme la singularité de la représentation exceptionnelle du Père Trône de grâce.

13. Des traits préparatoires apparaissent au niveau des bras de la Croix qui semblent être l'emplacement initial des manches du Père. Toutefois, comme le tracé des mains de Dieu repeintes par Sandré est également médiéval, il s'agit peut-être de repentirs.



Fig. 1. – Saint-Macaire, église Saint-Sauveur, peinture de la conque absidale.

(Cliché C. Landry.)

Le concepteur du décor a fait le choix d'une image rare pour s'inscrire dans la thématique apocalyptique du décor de la conque absidale. Dans le corpus des images trinitaires, une seule est, à ce jour, connue d'un Trône de grâce combiné à la vision de l'Apocalypse : « je fus mort, et me voici vivant pour des siècles et des siècles » (Ap 1, 18)¹⁴. Le Siégeant qui figure dans cette enluminure au style byzantinisant, datée de 1200, a une épée qui lui sort de la bouche¹⁵. Il tient vraisemblablement dans sa main droite la pelle à vanner, évoquée dans l'Évangile de Matthieu, avec laquelle le Christ séparera les bons et les méchants (Mt 3, 12).

L'emplacement de la représentation du Trône de grâce dans le manuscrit nous éclaire également sur les choix qui ont présidé à l'élaboration du décor peint de Saint-Sauveur. La Trinité est, en effet, placée en frontispice de l'Évangile selon saint Jean. Une seule autre image trinitaire est associée au quatrième Évangile : la trinité triadrique qui figure sur la corniche supérieure de la page liminaire du livre de Jean des Évangiles de Grimbald¹⁶. Or, au centre de la page, saint Jean a été représenté les yeux tournés vers le registre supérieur de l'image. Selon François Boespflug et Yolanta Zaluska, la présence du visionnaire

14. Nous remercions vivement François Boespflug d'avoir porté à notre connaissance l'image de ce manuscrit et attiré notre attention sur elle. Voir François BOESPFLUG et Yolanta ZALUSKA, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 37/3, 1994, p. 181-240, notamment 219-220.

15. Ms. Graz, Bibl. univ., 185, *Évangiles*, f. 126. Voir F. BOESPFLUG et Y. ZALUSKA (art. cit. *supra*), fig. 6.

16. Ms. Londres, Brit. Lib., Add. 34890, *Évangiles de Grimbald*, f. 114v. Manuscrit provenant de New Minster, Winchester, datable du premier quart du XI^e s. Voir *The Golden Age of Anglo-Saxon Art 966-1066*, Londres, British Museum, 1984, n° 55 et pl. XVI, référence citée par F. BOESPFLUG et Y. ZALUSKA (art. cit. n. 14), n. 50.

évoque peut-être le triple Sanctus devant le trône de Dieu (Ap 4, 8), signifié par la représentation trinitaire conformément aux commentaires patristiques¹⁷. Or, à Saint-Sauveur, non seulement les autres images de la conque absidale appartiennent au répertoire apocalyptique mais un cycle hagiographique consacré à saint Jean recouvre la voûte de la croisée du transept. Les sept épisodes de sa légende sont complétés par une vision théophanique exceptionnelle, qui se déploie sur le registre supérieur du voûtain oriental. Assis aux pieds du Christ, Jean a posé sa tête sur ses genoux, offrant une vibrante traduction plastique du lien affectif entre le Sauveur et son apôtre préféré. Entouré de saint Paul et de saint Pierre, le Christ bénit de la main droite et tient le livre de la main gauche. Ainsi, l'association du Trône de grâce et de motifs apocalyptiques s'explique par la volonté de relier toutes les images du décor peint autour de la figure de Jean et surtout de ses visions. Au Moyen Âge, en effet, l'évangéliste et le rédacteur de l'Apocalypse étaient considérés comme une seule et même personne, la vision décrite dans le prologue du quatrième Évangile renforçant l'analogie entre les deux auteurs. Par ailleurs, sur la voûte de la croisée du transept, le deuxième épisode peint de la *vita* met en scène Jean inspiré, écrivant l'Apocalypse sur l'île de Patmos, conformément à la *Légende dorée* du dominicain Jacques de Voragine, compilée vers 1264-1267¹⁸.

La singularité du Trône de grâce de Saint-Sauveur, comme son articulation avec l'ensemble des images, témoigne de la profondeur de la pensée du créateur du décor peint. En raison de ses attributs, le Siégeant n'est pas le Père, mais tout au début du XIV^e siècle, le concepteur de l'image a pu jouer sur l'ambiguïté formelle entre la figure paternelle et le dédoublement de la figure du Fils, mettant en valeur ses deux natures. Ce type de représentation trinitaire qui se multiplie après 1200¹⁹ illustre en effet parfaitement l'intronisation du Christ auprès du Père après sa résurrection. Assis sur un vaste trône orné de baies en plein cintre²⁰ évoquant la Jérusalem céleste, le Père présente son Fils, qu'il a offert en sacrifice pour le Salut des hommes. Le lien de parenté entre Dieu et le Christ est signifié par l'axe vertical, expression de la paternité et de l'autorité, sur lequel est représentée leur tête. La différence d'échelle entre Dieu et le Christ suggère la notion de filiation comme d'ailleurs l'inscription de la représentation du Fils dans la figure paternelle. Le lien entre les deux entités était d'ailleurs renforcé par la couleur bleue de l'ample manteau du Père et du perizonium christique. C'est l'expression d'une filiation toute spirituelle, que l'on retrouve avec la figure christique qui accueille Jean avec tendresse, sur le voûtain oriental de la croisée du transept, thème d'état propre à une image absidale.

Une observation attentive des couches picturales montre que les bras de la croix se développaient jusqu'à l'emplacement des chandeliers de Sandré pour offrir une image grandiose et imposante de la Croix. Une colombe figurait également entre le visage du Père et la représentation du Crucifié. Son emplacement comme sa silhouette sont encore visibles. Signe de l'Esprit, elle symbolise le souffle divin qui passe du mourant au Siégeant. Le corps du Crucifié se détache du motif rectiligne de la Croix par un élégant hanchement.

Le Trône de grâce a été perçu comme une traduction visuelle de l'accomplissement de la mission rédemptrice du Christ. La vision trinitaire est entourée par les symboles des évangélistes. Le Siégeant de l'Apocalypse est adoré par « quatre Vivants » ayant apparence d'« un lion », d'« un jeune taureau », d'« un homme » et d'« un aigle » (Ap 4). « Saint, Saint, Seigneur, Dieu Maître de tout, il était, il est, il vient. » Cet hymne, intégré dans la liturgie eucharistique de l'Église, en est l'une des parties essentielles. En raison de leur échelle, le lion de Marc et le taureau de Luc ont été mis en valeur pour insister sur la royauté et le sacerdoce. Dès la seconde moitié du II^e siècle, Irénée de Lyon commente en effet :

17. FULGENCE DE RUSPE, éd. *Patrologie latine* [= PL] 65, col. 751A ; ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, VII, v, éd. PL 82 ; BÈDE LE VÉNÉRABLE, éd. PL 43, col. 114D, cités par F. BOESPFLUG et Y. ZALUSKA (art. cit. n. 14), p. 190.

18. JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, trad. Jean-Baptiste M. ROZE, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. I, p. 81-88, notamment p. 82.

19. Sur les représentations du Trône de grâce, voir F. BOESPFLUG, *Dieu et ses images, Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008, p. 220-232.

20. Originellement, le trône était entièrement peint en jaune, couleur or. L'ajout de la couleur blanche est dû à Sandré.

« Le premier de ces quatre vivants est, dit-il, semblable à un lion », ce qui caractérise la prééminence et la royauté du Fils de Dieu ; « le deuxième est semblable à un jeune taureau », ce qui manifeste sa fonction de sacrificateur et de prêtre²¹.

La volonté d'enrichir la vision trinitaire en rappelant la royauté et le sacerdoce du Christ représenté, ici, sous la figure du Sacrifié explique vraisemblablement ce choix.

Le lien entre la liturgie céleste et la liturgie terrestre était de surcroît renforcé par la présence de quatre anges musiciens²². La musique céleste accompagne bien sûr toute apparition divine et les anges évoquent l'émission sonore qui est inhérente à la théophanie. La perfection de l'harmonie céleste est signifiée par l'évocation de la musique, fondée sur les nombres et, de ce fait, productrice de l'ordre du monde²³. Or, ici, les anges jouent essentiellement sur des instruments à cordes, autrement dit des sonorités douces. À partir du XIV^e siècle, la conception du son se fonde sur le volume et le timbre²⁴. Par conséquent, les instruments sont classés en deux ensembles en fonction de leur sonorité : celui du haut, à l'intensité forte – instruments à vent et à percussions – et celui du bas, à l'intensité faible et douce – les instruments à cordes. À Saint-Macaire, les anges instrumentistes jouent respectivement de la vièle à archet, du luth, du psaltérion et sans doute, en raison de la position des doigts, de la harpe. Le rendu sonore qui peut être reconstitué est harmonieux : le chant angélique est soutenu par la douceur des timbres et des sonorités sans être couvert²⁵. Les commentaires patristiques, inspirés du platonisme, des Psaumes expliquent la primauté accordée aux instruments à cordes pour entourer une apparition divine. L'instrument à cordes – la lyre antique – est considéré comme le symbole de l'âme du monde et de son harmonie²⁶. Ainsi, la vièle, le luth, le psaltérion et la harpe sont autant de signes qui évoquent le rythme parfait de la Création divine. La représentation des anges musiciens offre « à contempler une image idéale, visuelle et sonore de la beauté du monde divin » qui s'exprime aussi par la beauté et la finesse de leur figuration²⁷.

L'emplacement de cette vision, surplombant l'espace du sanctuaire, fait non seulement écho à la liturgie perpétuelle mais également à la matérialisation par l'image de la présence du Christ dans et au cours du sacrifice eucharistique²⁸. Contemplée à chaque célébration liturgique, cette représentation trinitaire devient le signe, « le symbole visuel » de Dieu qui a offert son Fils en sacrifice et du Fils qui a offert sa vie et à qui l'on rend hommage par le sacrifice commémoré et réitéré quotidiennement. À juste titre, F. Boespflug et Y. Zaluska soulignent que la représentation du Trône de grâce définit, en raison de son lien avec le sacrement, le sens ultime du « complexe eucharistique »²⁹.

Cette vision trinitaire, apocalyptique et sonore est également l'expression de ce qui se joue au-dessus de l'autel dans le sanctuaire au cours du Mystère de la messe où le fidèle peut espérer contempler Dieu face à face³⁰. La musique, la sonorité divine qui accompagne cette vision appelle peut-être aussi à l'élévation de l'âme et incite à voir le Seigneur dans sa gloire avec les yeux de l'Esprit.

21. IRÉNÉE DE LYON, *Contre les Hérésies, Livre III*, éd. A. ROUSSEAU et L. DOUTRELEAU, t. II, Paris, Cerf, 1974 (Sources chrétiennes, 211), p. 160-170 (III, 11, 8).

22. Sandré et son équipe se sont parfois livrés à des interprétations fantaisistes parce qu'ils n'ont pas toujours bien compris que les anges tenaient des instruments de musique.

23. Voir Isabelle MARCHESIN, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 45-48 et *Le Moyen Âge, entre ordre et désordre. Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

24. Sur cette question, voir Martine CLOUZOT, « Les anges musiciens des XIV^e-XV^e siècles, figuration et idéalisation du cosmos divin », dans *Die Methodik der Bildinterpretation/Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-Französische Kolloquien 1998-2000*, éd. A. von HÜLSEN-ESCH et J.-C. SCHMITT, Göttingen, Wallstein, 2002, vol. 2, p. 495-528, notamment p. 496.

25. Voir à ce propos, le commentaire de M. CLOUZOT (art. cit. n. 24), p. 516, à propos du folio 17 du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, enluminé au XV^e s. (ms. Paris, BnF, fr. 50).

26. Voir à ce propos Théodore GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la Musique*, Genève, Minkoff, 1973, cité par M. CLOUZOT (art. cit. n. 24), p. 517.

27. M. CLOUZOT (art. cit. n. 24), p. 521.

28. Piotr SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini* et liturgie », dans *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à Poitiers à l'occasion du cinquantenaire du CESC.M, Poitiers, 1^{er}-4 septembre 2003*, éd. par C. ARRIGNON, M.-H. DEBIÈS, C. GALDERISI et E. PALAZZO, Turnhout, Brepols, 2005, p. 309-408.

29. L'expression est empruntée à Henri de LUBAC, *Corpus Mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique*, Paris, Aubier, 1944, p. 77.

30. Sur cette question, voir Éric PALAZZO, « Le Visible et l'Invisible et les cinq sens durant le haut Moyen Âge. À propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort », dans *Matérialité et immatérialité de l'Église au Moyen Âge*, dir. S. D. DAUSSY et al., Bucarest, Universităţii din Bucureşti, 2012, p. 11-38.



Fig. 2. – Saint-Macaire, église Saint-Sauveur, peinture de la conque absidale, l'ouverture du septième sceau.

(Cliché C. Landry.)

Le langage formel qui se devine sous les repeints grossiers de Sandré est d'une grande finesse. D'une extrême qualité, la manière³¹ du peintre est nettement observable dans l'exécution de la figure du Crucifié, typique de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. La beauté des drapés, peu modifiés par Sandré, témoigne de l'excellence du peintre et, par conséquent de l'importance de la commande. La silhouette gracieuse des anges musiciens qui accompagnent la représentation du Trône de grâce, le traitement du lion et du taureau le confirment.

II. La vision de l'Agneau sur l'autel tenant le Livre aux sept sceaux

À droite de la vision trinitaire, la représentation de la mandorle a un sens plus ambigu [fig. 2]. L'auteur de l'Apocalypse est assis sur un banc tandis qu'un ange, sortant des nuées, l'invite à contempler la vision de l'Agneau à sept cornes sur l'autel³².

Alors j'aperçus, debout entre le trône aux quatre Vivants et les Vieillards, un Agneau comme égorgé, portant sept cornes et sept yeux, qui sont les sept Églises de Dieu en mission sur terre. Et l'Agneau s'en vint prendre le livre dans la main droite de Celui qui siège sur le trône (Ap 5, 6).

31. Nous entendons ici par « la manière », équivalent de « l'écriture » selon la définition de Roland Barthes, la façon de peindre adoptée par un artiste en fonction du contexte et des circonstances de sa création. Voir Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* [1^{re} éd. 1953], dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, p. 145-147.

32. Sandré, qui a mal compris la scène, a doté Jean d'une paire d'ailes. Il a également rajouté les flammes qui dévorent le sol et la base de l'autel. Les tracés médiévaux sont conformes au reste de la scène.

Nimbé, l'Agneau aux sept cornes, signe de sa puissance, s'apprête à ouvrir le premier sceau :

Et ma vision se poursuivait. Lorsque l'Agneau ouvrit le premier des sept sceaux, j'entendis le premier des quatre Vivants crier comme d'une voix de tonnerre : « Viens ! » (Ap 6, 1).

Le visionnaire est alors invité par les Vivants à observer les événements à venir. Dans l'image, il désigne d'ailleurs le Livre, pourvu des sept sceaux. Toutefois, le concepteur de l'image a rajouté la figure d'un ange majestueux, aux ailes déployées, qui sonne de la trompette en direction de Jean. Si d'une manière générale, l'ange buccinateur représente la source spirituelle de toute prophétie, sa présence derrière le visionnaire trouble, ici, le sens de l'image. Serait-ce l'incarnation de la voix derrière Jean semblable au son « d'une trompette » (Ap 1, 11), interprété par pseudo-Alcuin, en paraphrasant Ambroise Autpert, comme la voix du Saint Esprit qui s'exprime par la bouche des prophètes³³ ? L'instrument à vent est, en effet, non seulement dirigé vers l'oreille de Jean, mais entre quasiment en contact avec elle.

Le concepteur des images a-t-il voulu rappeler, en combinant la première et la deuxième vision, la proclamation de l'amorce du processus de Rédemption³⁴ ? Selon les commentaires, l'Agneau en brisant le premier sceau entraîne en effet l'apparition du Christ incarné³⁵. Or l'apparition du Verbe incarné est au cœur du rituel eucharistique qui se déroule dans le chevet sous l'image du Trône de grâce, signe, à l'instant précis du sacrifice de la messe, de la présence du Christ sur l'autel et dans l'église.

Ou bien est-ce l'ange qui, conformément au chapitre 8, 7 de l'Apocalypse, souffle le premier dans sa trompette après l'ouverture du septième sceau (Ap 8, 1) ou encore celui d'Apocalypse 11, 15 qui marque la fin du septénaire des trompettes ? S'agit-il d'une superposition du temps, illustrant à la fois le septénaire des sceaux (Ap 4, 1-8, 1) et le début ou la fin de celui des trompettes (Ap 8, 2-11, 8) dans une représentation elliptique, voire une contraction de la deuxième et de la troisième vision de l'Apocalypse ?

Selon la tradition exégétique, l'Agneau « comme égorgé » est le Christ de la Résurrection, fondateur des temps nouveaux, de la nouvelle Alliance et de l'Église céleste. L'ouverture des sept sceaux a été considérée comme un accomplissement dans le Christ, comme l'aboutissement de l'Ancien Testament dans le Nouveau et le dévoilement de la Loi³⁶. Le passage de l'époque *sub lege* à l'époque *sub gratia* au moment de la Crucifixion est répété lors du Sacrifice de la messe avec le basculement dans le temps sacré. Il s'agit peut-être de l'enjeu de cette image qui est à la fois juxtaposée à la représentation du Trône de grâce et associée au rituel eucharistique. L'incarnation du Fils de l'Homme dans l'hostie, sa présence au moment du canon et son Sacrifice renouvelé quotidiennement sur l'autel sont aussi la matérialisation sur terre de la grande vision théophanique du livre des Révélations.

À la suite de Ticonius (vers 385), les commentateurs chrétiens n'ont pas considéré en effet l'Apocalypse comme un récit continu, mais comme une série de visions, reproduisant la même signification allégorique et spirituelle. Ainsi, dans l'attente de son accomplissement dans le royaume céleste, le règne du Christ et de son Église sur terre est la réalisation, voire le renouvellement permanent, du récit apocalyptique. Les événements décrits dans l'Apocalypse évoquent donc les tribulations de l'Église dans le monde depuis l'Incarnation et dans l'attente de la seconde Parousie. L'Agneau tenant le Livre scellé est alors non seulement l'image du Christ sacrifié et ressuscité mais également l'expression de l'instauration de la Nouvelle Loi et de la fondation de l'Église. Aussi, la composition particulière de la scène est-elle peut-être une manière d'évoquer en une seule image l'histoire terrestre, les tribulations de l'Église universelle et la liturgie terrestre en écho à celle célébrée dans le ciel.

Depuis l'invention majeure d'Anselme de Laon, entre 1090-1100, il est en effet admis que la suite des révélations de l'Apocalypse connaît une césure en Ap 15, 1. L'interprétation laonnoise qui est reprise, au

33. PSEUDO-ALCUIN, *Comment. in Apocal.*, éd. PL 100, col. 1096-1098. Voir à ce propos Herbert L. KESSLER, « *Facies bibliothecae revelata*. Carolingian Art as Spiritual Seeing », dans ID., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 182-183.

34. Sur les sections de l'Apocalypse et le système des récapitulations issus des commentaires exégétiques, voir Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, p. 25-43.

35. Voir par exemple PSEUDO-ALCUIN (éd. cit. *supra*), col. 1123C. L'apparition du premier cavalier, conséquence de l'ouverture du premier sceau, est interprétée par la tradition exégétique comme l'apparition du Christ incarné. Voir à ce propos Y. CHRISTE (*op. cit. supra*), p. 192.

36. *Ibid.*, p. 27-28.



Fig. 3. – Saint-Macaire, église Saint-Sauveur, peinture de la conque absidale, la vision de la fin des Temps.

(Cliché C. Landry.)

début du XIII^e siècle, par les responsables de la Glose comme d'ailleurs dans toutes les écoles et les universités, découpe le récit apocalyptique en deux temps : l'*historia* et les errements du présent, puis, à partir de la vision des sept anges aux sept coupes (Ap 15, 1), le Jugement dernier³⁷.

Il est donc probable que l'ellipse temporelle mise en image dans la vision de la conque absidale de Saint-Sauveur synthétise l'histoire du monde, de l'humanité et de l'Église retracée par les chapitres 5 à 14 de l'Apocalypse mais en évoquant également, associé au Trône de grâce, le moment où débute le plan divin de la Rédemption.

III. La mise en image de la fin des Temps

Le motif est composé de quatre anneaux emboîtés et est entouré d'une mandorle. La figure du Pantocrator – le Christ Emmanuel – est peinte dans l'espace dessiné par la réunion des quatre anneaux, au centre de la représentation [fig. 3]. Le Sauveur, vêtu de l'habit sacerdotal, constitue le centre de l'image autour duquel s'articulent les autres personnages figurés dans les douze portions de cercle dont la surface

37. À ce propos, voir Y. CHRISTE (*op. cit.* n. 34), p. 41-42 et Guy LOBRICHON, « Jugement dernier et Apocalypse », dans *De l'art comme mystagogie* (*op. cit.* n. 5), p. 9-18, notamment p. 13. L'auteur note d'ailleurs que l'interprétation laonnaise franchit la Manche : « rien de plus normal en raison des liens étroits qui unissent les clercs et les laïcs d'une rive à l'autre », notamment grâce à « la collecte de fonds organisée par l'évêque de Laon en Angleterre en 1111-1112 ». Or, en 1224, Saint-Macaire est aux mains des Anglais. Il n'est donc pas étonnant de retrouver cette interprétation, par ailleurs bien répandue dans l'Occident médiéval, en Aquitaine.

augmente au fur et à mesure qu'elles sont périphériques. Dans chacun des quatre espaces les plus proches du centre est représenté un personnage en buste dont l'identification est ambiguë. S'agit-il de prophètes qui répondent aux quatre évangélistes émanant de la figure divine ? Est-ce la réunion à la fin des Temps de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance autour du Sauveur, de l'époque *sub lege* et de l'époque *sub gratia* ? Outre l'expression du pouvoir universel du Christ, l'association des prophètes et des évangélistes par des anneaux imbriqués invite à considérer l'avènement christologique et l'instauration du royaume céleste comme l'aboutissement des prophéties de l'Ancien Testament.

Les quatre évangélistes, accompagnés de leurs symboles, sont penchés sur leurs écrits. Leur répartition est conforme à la tradition puisque Matthieu et Jean figurent dans les zones supérieures et Luc et Marc dans les zones inférieures. Les repeints de Sandré, entachés d'erreurs d'interprétation, brouillent souvent la compréhension et le sens des images³⁸. Ses interventions ne permettent pas ici une analyse détaillée des gestes et des attitudes des personnages : si Matthieu, Jean et Marc sont bien représentés en train de rédiger leur livre, Luc est le seul à ne pas écrire. Il est fort probable que Sandré ait modifié la signification de cette image en omettant les instruments du scribe. Quoi qu'il en soit, les Écritures, issues du Verbe de Dieu, sont à la fois la manifestation de son Incarnation et le Verbe lui-même. Elles rappellent la double nature du Christ dont le sacrifice a offert aux hommes l'espoir de la Rédemption.

Dans les portions de cercle les plus périphériques, sur un plan horizontal, de part et d'autre de la figure divine, deux anges sonnent de la trompette. Ils soufflent dans de longs instruments qui évoquent la puissance de l'émission sonore. Leurs instruments orientés vers l'ici-bas, légèrement courbés, les anges buccinateurs annoncent l'imminence du Jugement dernier. « Au son de la trompette retentissante », ils rassembleront les élus des quatre vents d'un bout à l'autre de la terre, conformément aux textes de Matthieu et de Marc (Mt 24, 31 ; Mc 13, 27). Ainsi, comme le suggère saint Paul, les anges soufflant dans leurs instruments ressusciteront les élus avant de les rassembler des quatre coins du monde (1 Co 15, 52 ; 1 Th 4, 16).

Dans la portion de cercle inférieure, un mort, encore allongé dans son sarcophage, commence à se relever. À la droite du Christ, dans l'espace de la mandorle, trois défunts – associés visuellement au mort déjà décrit – émergent d'un cercueil dont ils soulèvent le couvercle. À la gauche du Verbe, deux défunts se redressent doucement dans leur sarcophage respectif.

Deux anges dont le corps épouse la forme de la mandorle encadrent les anneaux entremêlés. Animés d'un mouvement d'ailes et d'un léger contrapposto, ils tiennent les astres : celui de droite tient entre ses mains le soleil tandis que celui de gauche présente un croissant de lune³⁹. La réunion du soleil et de la lune dans la mandorle évoque les fins dernières et l'interruption du temps avec sa succession de jours et de nuits (Mt 24, 29 ; Mc 13, 24). Elle renforce la thématique parousiaque. Dans la portion de cercle la plus haute, un ange désigne la vision du Christ de la fin des Temps.

Le concepteur de l'image a proposé une image synthétique de la fin des Temps. Cette représentation est le fruit de la réflexion sur la représentation du Temps, menée à partir du XII^e siècle et amplifiée au siècle suivant. Le déroulement des généalogies dans le *Compendium historiae in genealogia Christi* de Pierre de Poitiers⁴⁰ ou bien les diagrammes du *Liber Figurarum* de Joachim de Flore, visant à représenter le devenir de l'Église universelle dans une perspective eschatologique⁴¹, sont autant d'exemples de l'attention portée à la mise en image de l'histoire et du temps. L'« Abrégé de l'histoire à travers la généalogie du Christ » a connu un immense succès si l'on en juge par le nombre de copies entre les XIII^e et XIV^e siècles et par ses

38. Sandré a doté d'ailes l'évangéliste Matthieu en train d'écrire. Il a fait de Matthieu un ange sonnant de la trompette. Il a compris également la figure ailée descendant des cieux comme un émissaire céleste et non comme le symbole de l'évangéliste...

39. Le peintre Sandré n'a pas correctement analysé le motif du croissant de lune et l'a transformé en une sorte de linge.

40. Le Poitevin, élève de Pierre Lombard à Paris, succède à Pierre le Mangeur, mort en 1180, comme enseignant de théologie à l'école de la cathédrale de Paris. Il devient chancelier du chapitre de Notre-Dame en 1193. Il meurt en 1205.

41. Joachim de Flore est un moine cistercien, fondateur de l'ordre de Flore. Il rédige le *Liber Figurarum* à la fin du XII^e s. Voir Stephen E. WESSLEY, *Joachim of Fiore and monastic reform*, New York, P. Lang, 1990. Sur le *Liber Figurarum*, voir *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Flore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, dir. A. PATSCHIVSKY, Ostfildern, Thorbecke, 2003.

prolongements jusqu'au début du XVI^e siècle partout en Occident⁴². À l'instar du *Compendium*, le *Liber Figurarum* a également été amplement diffusé au XIII^e siècle⁴³. Comme les diagrammes de Joachim de Flore, le système visuel élaboré par Pierre de Poitiers pour son abrégé d'histoire sacrée n'est sans doute pas étranger à cette représentation originale et, nous semble-t-il, unique de la fin des Temps.

À la suite de ses prédécesseurs comme Hugues de Saint-Victor (mort en 1141), l'histoire sacrée est pour Pierre de Poitiers au fondement de l'étude des Écritures⁴⁴. Or, la grande singularité de son œuvre provient de l'utilisation d'images, de schémas et autres diagrammes pour former un formidable système visuel qui avait pour ambition de figurer le temps de l'histoire. La dimension pédagogique de cette géniale invention est indéniable. En transformant l'histoire en pensée graphique, elle offrait un moyen « d'approfondir la connaissance littérale du sens de l'Écriture »⁴⁵, voire d'en atteindre l'essence.

Les plus anciens manuscrits conservés du *Compendium*, ainsi que de nombreuses copies du XIII^e au XV^e siècle, se présentent sous la forme de rouleaux⁴⁶. Le choix de ce support témoigne de la réflexion globale du Poitevin pour transcrire dans le champ visuel les savoirs historiques. Contrairement aux codex d'un maniement plus facile qui hachent le long fil temporel, les rouleaux permettent une lecture linéaire et sans rupture du temps⁴⁷.

Au centre du rouleau, deux lignes verticales forment « une sorte de canal » selon l'expression de Christiane Klapisch-Zuber, à l'intérieur duquel sont inscrits des cercles, reliés par un double trait, contenant les noms des ancêtres directs du Christ. La généalogie du Sauveur se déroule ainsi sur toute la longueur du rouleau. La succession des médaillons est ponctuellement interrompue par des vignettes plus larges où figurent des portraits ou une image narrative. Ces « nœuds historiques » indiquent des personnages majeurs ou des faits aux conséquences importantes qui témoignent de la naissance d'une lignée ou de son éclatement. Il est donc intéressant pour notre propos de voir quels sont les épisodes choisis pour marquer les césures, les tournants et les divisions à travers l'image de la parenté.

Les grandes étapes qui jalonnent, en effet, l'histoire de l'humanité font l'objet d'un médaillon plus large : ainsi le péché originel, Noé plantant ou vendangeant sa vigne, ou bien le sacrifice d'Abraham... Le long canal rythmé par les effigies des ancêtres ou les événements importants se clôt souvent par une représentation de la Cène.

Ainsi le déroulement linéaire du temps est ponctué de médaillons, marquant les événements les plus importants de l'histoire. Or, si le fil temporel de l'histoire des hommes est linéaire, la conception de l'Histoire est aussi cyclique – le rythme des saisons, de la liturgie – et circulaire, le Christ-Logos étant à la fois le début et la fin. Aussi, l'expression *temporum circulus* est-elle fréquente tout au long du Moyen Âge. Graphiquement, elle trouve une transcription dans certaines images comme dans une représentation,

42. Friedrich STEGMÜLLER, *Repertorium biblicum Medii Aevi. Commentaria. Auctores*, Madrid, C.S.I.C., 1940-1955, 5 vol., t. IV, 1954, p. 362-370, recense 86 manuscrits entre le XII^e et le XV^e s. ; Hans-Eberhard HILPERT, « Geistliche Bildung und Laienbildung : zur Überlieferung der Schulschrift *Compendium historiae in genealogia Christi (Compendium veteris Testamenti)* des Petrus von Poitiers in England », *Journal of Medieval History*, 11, 1985, p. 315-331, en dénombre une quarantaine dans les bibliothèques anglaises, en estimant que cela ne représente que 10 à 15 % du total des manuscrits réellement disponibles. Toutes ces données sont citées par Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard, 2000, n. 4, p. 395.

43. Voir notamment le manuscrit conservé à la Bodleian Library d'Oxford, Corpus Christi College 255 A, réalisé par un disciple de Joachim de Flore au début du XIII^e s.

44. Associé à la *Scolastica Historia*, l'ouvrage du Poitevin connaît une diffusion rapide. Selon un décret de 1228 du chapitre général de Paris, le *Compendium*, l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur ainsi que la *Bible glosée* et les *Sentences* de Pierre Lombard deviennent les quatre ouvrages de base utilisés pour l'enseignement de la théologie au XIII^e s. Ch. KLAPISCH-ZUBER (*op. cit.* n. 42), p. 123.

45. *Ibid.*, p. 123.

46. Les plus anciens manuscrits seraient ceux de Lyon, Bibl. mun., 863, fin du XII^e s. ; Auxerre, Bibl. mun., 145, fin du XII^e s. ou début du XIII^e s. ; Cambridge, Univ. Lib., ms. Dd. i.16, f. 1-6, fin du XII^e s. ou début du XIII^e s. ; Cambridge (Mass.), Houghton Library, ms. Typ. 216H, premières années du XIII^e s. ; Cleveland, Museum of Art, CMA 73.5., 1215-1220. Voir H.-E. HILPERT (*art. cit.* n. 42), p. 329, cité par Ch. KLAPISCH-ZUBER (*op. cit.* n. 42) n. 30, p. 367.

47. Les rouleaux peuvent atteindre trois à quatre mètres (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1212, datant du XIV^e s. et atteignant 4,4 m de long). Le *Compendium* a été diffusé majoritairement sous la forme de codex (Paris, BnF, lat. 15254, premier quart du XIII^e s.). Pour le XIII^e s., sept rouleaux sur quatre-vingts exemplaires de l'ouvrage de Pierre de Poitiers ont été conservés et recensés dans les bibliothèques britanniques. Voir H.-E. HILPERT (*art. cit.* n. 42) p. 323-329.

datée des dernières décennies du XII^e siècle, de la *Concordia* des deux testaments dans le graduel à l'usage de la collégiale Saint-Martin de Tours⁴⁸ [fig. 4]. Dans le ventre des initiales imbriquées (UD), de part et d'autre de la figure christique en buste à l'intersection des deux lettres⁴⁹, sont figurées l'Église et la Synagogue. Cette dernière, munie de ses attributs, située à la gauche de Dieu, désigne le calice et l'hostie d'*Ecclesia*. Si sa tête est toujours penchée en signe d'humilité, la main de Dieu lui retire le voile de la cécité. Elle reconnaît ici l'Incarnation, symbolisée par les saintes espèces.

La réunion de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi autour du Christ est signifiée par l'imbrication des cercles. Le motif des anneaux qui renvoient à la conception circulaire du temps est associé à la représentation de la voûte céleste dans la panse des lettres. Ces détails transforment l'image en une évocation du pouvoir universel du Christ, un Sauveur adoré à la fois par les deux Alliances personnifiées. Ainsi, il est indiqué que la Synagogue à la fin des Temps rejoindra l'Église dans la foi⁵⁰.

La conception circulaire du temps a sans doute présidé aussi à la composition singulière des images du psautier de Blanche de Castille⁵¹, peint entre 1223 et 1226⁵². Après la création d'Ève (f. 10), les épisodes les plus importants de l'histoire des hommes font l'objet de deux médaillons sur chaque page, formant une sorte de chaîne jusqu'à la fin des Temps (f. 170)⁵³. Le concepteur des images a combiné la linéarité – le fil temporel, la chaîne – et la circularité de l'histoire, du péché originel à la fin des Temps. Les différentes conceptions du temps sont d'ailleurs réunies dans ce manuscrit : cyclique comme le rythme du calendrier – du folio 2 au folio 7v. –, circulaire puisque les images évoquent l'histoire du Salut, linéaire depuis le péché originel (f. 11v) jusqu'au Jugement dernier (f. 170) et à la représentation du Sein d'Abraham et de l'Enfer (f. 171).

Le souci obsédant de la chronologie est illustré par la première image du psautier qui représente un astronome élevant son astrolabe pour permettre au computiste d'établir le calendrier liturgique de l'année. Un scribe consigne minutieusement les résultats (f. 1v). La science du comput témoigne du vif intérêt pour le temps et la chronologie, aiguillonné par la passion de la liturgie⁵⁴.

Après cette image introductive, se déroulent, page par page, les mois du calendrier liturgique, expression d'un temps cyclique et circulaire – *circulus anni* – puisqu'il commémore chaque année les mêmes événements (grandes fêtes christiques et sanctoral). Les indications du calendrier liturgique sont entourées d'une bordure ornée de trois médaillons évoquant les activités propres au mois concerné ainsi que le signe du zodiaque.

La composition des images à pleine page figurées dans le manuscrit diffère notablement en fonction de leur rôle dans le récit biblique. Après le calendrier, deux images en vis-à-vis ouvrent le cycle peint : la Chute des anges déchus (f. 9v) et la Création d'Ève (f. 10). Au folio 11v commence une mise en page inédite déjà évoquée : deux anneaux contenant chacun un épisode biblique sont enchaînés l'un à l'autre [fig. 5]. Huit scènes de l'Ancien Testament – du folio 10 au folio 14 – et vingt-quatre du Nouveau Testament sont ainsi figurées. L'enchaînement des médaillons est parfois interrompu par des images charnières qui signifient la fin d'un cycle. Ainsi, l'arbre de Jessé (f. 15v) qui articule l'Ancien et le Nouveau Testament fait l'objet d'une autre mise en page pour marquer la fin du cycle mythique et le début du cycle

48. Tours, Bibl. mun., 193, f. 71, codex composite – sacramentaire et antiphonaire – à l'usage de Saint-Martin de Tours, dernières décennies du XII^e s. pour le sacramentaire et second quart du XIII^e s. pour l'antiphonaire (destinataire : collégiale Saint-Martin). Voir sur ce point Amélie MERCIER, *Le manuscrit composite « B.M. Tours, ms 193 », codex majeur au sein du scriptorium de Saint-Martin de Tours*, thèse de doctorat [dactyl.], dir. E. PALAZZO, Université de Poitiers, 2010. Sur cette image en particulier, voir Cécile VOYER, « L'allégorie de la Synagogue : une représentation ambivalente du Judaïsme », dans *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, dir. Ch. HECK, Turnhout, Brepols, 2011, p. 100-102.

49. Le visage du Christ a été effacé par le baiser répété de l'officiant.

50. Toutefois, autant la Synagogue est contenue dans le ventre de la lettre, autant la lettre qui contient la représentation de l'*Ecclesia* est ouverte.

51. Ms. Paris, BnF, Arsenal, 1186, *Psautier de saint Louis et Blanche de Castille*, vers 1225.

52. Robert BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A study of styles*, Berkeley, University of California Press, 1977.

53. Sur ce point et sur l'analyse des images du psautier de Blanche de Castille, voir les travaux en cours de Jean-Claude Schmitt sur la notion de rythme au Moyen Âge.

54. Le folio 8 présente d'ailleurs la table du comput pour fixer la date de Pâques, expression de la maîtrise du temps par l'Église.



Fig. 4. – Ms. Tours, Bibl. mun., 193, f. 71, codex composite – sacramentaire et antiphonaire – à l’usage de Saint-Martin de Tours, dernières décennies du XII^e s. pour le sacramentaire et second quart du XIII^e s. pour l’antiphonaire (destinataire : collégiale Saint-Martin), le Christ entre la personification de l’Église et de la Synagogue.

(Dessin M. Voyer.)



Fig. 5. – Ms. Paris, BnF, Arsenal, 1186, *Psautier de saint Louis et Blanche de Castille*, vers 1225, f. 11v et f. 169v.

(Dessin M. Voyer.)

christique. Il sert alors de marqueur visuel fort pour signifier le changement du cours de l’histoire grâce à l’Incarnation qui offre aux hommes la possibilité de la Rédemption. La chaîne des anneaux reprend avec la représentation de l’Annonciation jusqu’à celle de la Pentecôte (f. 16-27v). Une rupture est toutefois signifiée au folio 24, figurant la Crucifixion et la descente de la Croix. Des demi-médailles, contenant les personifications de l’Église et de la Synagogue, entourent les médaillons centraux. La couleur bleue du fond introduit également une césure visuelle dans le manuscrit. Cette page évoque le passage d’un temps à un autre, de l’époque *sub lege* à l’époque *sub gratia*.

La fin de l’histoire humaine du Christ est signifiée par une nouvelle image charnière au folio 28 : le Christ en majesté est peint dans une mandorle quadrilobée, entouré des symboles des quatre évangélistes dans des demi-médailles. La Dormition et le couronnement de la Vierge (f. 29v) sont à nouveau enclos dans deux anneaux reliés. Toutefois, les deux apôtres qui portent le corps de la mère de Dieu dans son linceul afin de le déposer dans son tombeau figurent dans la marge du manuscrit. Le concepteur des images a donc introduit une rupture visuelle nette dans la mise en page de la chaîne temporelle.

À partir du folio 168, des enluminures à pleine page ont été de nouveau peintes. Toutefois, l'image qui ouvre le cycle apocalyptique présente une mise en page « éclatée ». Quatre demi-médailles, organisés autour de la gueule du Léviathan, représentent l'action de l'Antéchrist sur terre avant la fin des Temps et sa défaite finale (sa mort et son éternité en Enfer). Puis la mise en page figurant le fil continu de l'histoire reprend (f. 169v-171) avec les épisodes du Jugement dernier (la Résurrection des morts, la Pesée des âmes, le Juge, la Séparation des damnés et des élus et le Sein d'Abraham et l'Enfer).

Avec le péché originel qui exclut l'humanité de l'éternité divine commence l'histoire du Salut. Cette histoire s'achève à la fin des Temps avec le retour de l'éternité. Ainsi, le temps linéaire de l'histoire des hommes est mêlé au temps circulaire de l'histoire de la Rédemption. La Chute des anges et la Création d'Ève qui marquent deux moments de rupture avec le divin sont les préalables indispensables à l'introduction du temps au sein du plan divin.

Si certaines images articulent les différentes périodes de l'histoire du salut, l'enchaînement des anneaux est profondément signifiant. Jean-Claude Schmitt a en effet remarqué que le motif des anneaux se répète toujours dans le même sens sauf à certains moments précis du récit [fig. 5]. Ainsi, le sens d'enchaînement des anneaux s'inverse au folio 26, qui figure le *Noli me tangere* et l'incrédulité de saint Thomas, jusqu'au folio 29v⁵⁵. Ces épisodes constituent la première manifestation de la résurrection. L'inversion signifie l'établissement d'un nouveau rapport entre le ciel et la terre. L'histoire humaine du Christ s'achève.

Au folio 169v, le sens d'enchaînement des médailles est similaire à celui des folios 11v à 25v. À nouveau, le sens s'inverse : le temps de l'Église s'achève avec la Parousie, le Jugement dernier et le Partage des élus et des damnés (transgression du démon). Puis, les anneaux retrouvent leur sens d'enchaînement le plus fréquent avec la représentation du Sein d'Abraham et de l'Enfer (f. 171v). Avec justesse, J.-C. Schmitt explique que ces inversions ne sont pas fortuites mais qu'elles soulignent dans l'histoire un moment fort où les rapports entre Dieu et ses créatures changent.

Si, dans le Psautier de Blanche de Castille, les anneaux symbolisent le déroulement du fil de l'histoire, ceux qui s'entremêlent à Saint-Sauveur offrent une formidable concrétion du temps, un nœud qui marque son interruption. Sa linéarité s'interrompt avec le retour à l'éternité de Dieu. Les cercles s'imbriquent dans cette représentation de la fin des Temps. Unique par sa composition, cette image témoigne de l'assimilation par son concepteur des outils intellectuels forgés à partir de la seconde moitié du XII^e siècle dans les milieux savants et universitaires⁵⁶. Outre le système visuel du *Compendium*, les historiens multiplient par exemple les tableaux généalogiques, cette science étant considérée comme l'auxiliaire de la chronologie. La nécessité de penser et d'appréhender le temps a entraîné de nombreuses recherches sur la manière de le représenter graphiquement.

À ce titre, le décor de la conque absidale de Saint-Sauveur est révélateur de l'esprit de cette époque où l'intérêt pour l'histoire et le temps était une façon de louer l'Œuvre divine. Les deux images, articulées à la vision trinitaire, évoquent l'histoire terrestre inscrite dans une dimension eschatologique, dans l'économie du Salut, rendu possible par le Sacrifice. Le basculement s'opère par et dans le Sacrifice du Verbe incarné. Les temps passé, présent et futur finissent par se confondre dans le chevet lors de la célébration eucharistique où l'ensemble du plan divin de la Rédemption se rassemble au moment du canon dans une véritable *concrétion* temporelle.

La représentation des vierges sages et des vierges folles sur l'intrados de l'arc, à l'entrée du chevet, rappelle la nécessaire vigilance spirituelle : « Veillez donc, car vous ne savez ni l'heure ni le jour » (Mt 25, 13).

55. Ainsi les folios 26 (*Noli me tangere* et l'incrédulité de saint Thomas), 27v (Ascension et Pentecôte) et 29v (couronnement de la Vierge et Dormition) se distinguent des autres folios présentant deux médailles par l'inversion du sens d'enchaînement du motif. Le folio 28 figure le Christ en majesté entouré du Tétramorphe.

56. Voir Bernard GUENÉE, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980, p. 32.



Fig. 6. – Ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 180, *The Douce Apocalypse*, p. 23.

(Dessin M. Voyer.)

Conclusion

La qualité de la réflexion qui a présidé à l'élaboration du décor peint du chevet de Saint-Macaire témoigne du cadre intellectuel dynamique dont bénéficiaient les moines du prieuré, sans doute par l'intermédiaire de la communauté de Sainte-Croix⁵⁷. Par le choix des thèmes et la manière de les figurer, il nous est donné à voir la vitalité culturelle d'une communauté bien ancrée dans le corps social et imprégnée des savoirs universitaires de l'époque. Dès le premier quart du XII^e siècle, les moines de Sainte-Croix ont, en effet, manifesté une réceptivité très marquée pour la culture savante. Les procédures juridiques qu'ils ont engagées permettent de mesurer par l'usage d'un lexique moderne leurs connaissances du droit savant⁵⁸. Dès le premier quart du XII^e siècle, la communauté de Sainte-Croix s'est distinguée des autres communautés d'Aquitaine par un esprit nouveau plus juridique, accompagnant les mouvements de réforme de l'Église⁵⁹. Véritable « fer de lance » de la modernité, l'abbaye a eu recours de nombreuses fois à la juridiction romaine. Son ouverture aux nouvelles méthodes et aux savoirs récents s'explique par le fait urbain⁶⁰. Il est probable que ce dynamisme se soit prolongé au siècle suivant, l'établissement étant en prise avec les milieux intellectuels de la cité.

Les images peintes sur la conque absidale du prieuré macarien témoignent de préoccupations savantes propres à leur époque. La vitalité culturelle des moines était manifestement couplée à une prospérité économique, suggérée par la qualité du décor et de l'exécution des peintures. Le peintre qui a œuvré à Saint-Macaire possédait un langage formel élégant et précieux, une excellente « manière » anglaise. Les rapprochements formels avec les enluminures anglaises du dernier quart du XIII^e siècle sont en effet assez nets : gestes maniérés, silhouettes gracieuses au léger hanchement, plis amples cassés des drapés⁶¹ [fig. 6]... Certains motifs comme l'aigle de Jean par son traitement formel semblent directement inspirés des

57. Au cours des XI^e-XIII^e s., Saint-Macaire a entretenu des relations tumultueuses avec l'abbaye Sainte-Croix. Nous n'avons rien trouvé sur les rapports entre les deux communautés durant le XIII^e s.

58. La connaissance du droit savant est signifiée non seulement par des procédures juridiques modernes mais aussi par l'emploi d'un vocabulaire spécifique : déposition de témoins (*testium depositionibus*), référence au droit canon (*sacrorum canonum*) et preuves écrites (*legum allegationibus*). Sur ce point, André GOURON, *La science juridique française aux XI^e et XII^e siècles, Diffusion du droit de Justinien et influences canoniques jusqu'à Gratien*, Milan, Typis Giuffrè (Mediolani), 1978, p. 29, cité par Hélène COUDERC-BARRAUD, *La violence, l'ordre et la paix. Résoudre les conflits en Gascogne du XI^e siècle au début du XIII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 302.

59. Sur ces questions, voir H. COUDERC-BARRAUD (*op. cit. supra*), p. 300-325.

60. L'abbaye de la Sauve-Majeure (Gironde), qui est un établissement rural, a rarement eu recours à la juridiction romaine.

61. Ce rapprochement a également été proposé par M. GABORIT (*op. cit. n. 4*), p. 235.

apocalypses anglaises de cette période, en particulier l'Apocalypse Douce, réalisée entre 1265-1270⁶². En 1224, la ville était tombée sous domination anglaise, ce qui explique l'influence anglaise notable du langage formel, voire les échanges artistiques nourris. Pendant deux siècles, la ville a été tour à tour à la couronne d'Angleterre et à la couronne de France. Elle a été reprise définitivement par les Français en 1446.

Quoi qu'il en soit, la mise en images de l'Apocalypse et de la fin des Temps est originale et, comme nous l'avons déjà souligné, à notre connaissance, sans équivalent. Grâce à ces quelques images singulières, il nous est possible d'appréhender la culture visuelle et les préoccupations intellectuelles d'une communauté monastique à la fin du XIII^e siècle. Autrement dit, il est permis de donner corps à un pan de la pensée des moines de Saint-Macaire, voire d'entendre l'écho de ces voix du passé.

Cécile VOYER
Université Michel de Montaigne – Bordeaux III/CESCM
Domaine universitaire
F-33607 PESSAC Cedex

62. Ms. Oxford, Bodleian Lib., Douce 180, *The Douce Apocalypse*, p. 23. Sur les Apocalypses anglaises, voir les travaux d'Y. CHRISTE, « Apocalypses anglaises du XIII^e siècle », *Journal des savants*, 1984, p. 79-91 et en dernier lieu, Laurence RIVIERE-CIAVALDINI, *Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Paris, I.N.H.A., 2007, p. 73-84 ; sur l'Apocalypse Douce, voir Y. CHRISTE et Jean GROSJEAN, *L'Apocalypse de Jean, fac-similé du ms Douce 180, conservé à la Bodleian Library d'Oxford*, Paris, Club du Livre, 1981 ; Nigel John MORGAN, *The Douce Apocalypse : Picturing the End of the World in Middle Ages*, Oxford, Bodleian Library/University of Oxford, 2006.