

# Réflexions sur le tympan de Neuilly-en-Donjon

*Photos de Bernadette PLAS et Alain DELIQUET.*

**Les photos sur ce site peuvent être utilisées exclusivement à des fins non commerciales après autorisation et sous réserve de mentionner la source.**



*Ce tympan est un chef-d'œuvre largement commenté, mais je pense qu'il n'a pas assez parlé...*

## **7 thèmes sont représentés:**

- \_ 4 anges sonnant de l'olifant plus un autre écrivant sur un livre, en périphérie du thème de Marie mère de Jésus.
- \_ Marie tenant l'enfant trône, ses pieds posés sur 2 monstres.
- \_ Jésus enfant recevant les offrandes des 3 rois mages.
- \_ Ève proposant à Adam le fruit défendu.
- \_ La cène avec en prime Marie-Madeleine \_ la *patronne du lieux* \_ parfumant les pieds de Jésus.
- \_ Une scène infernale sur le chapiteau de gauche;
- \_ Daniel dans la fosse aux lions à l'opposé.

## **3 femmes sont représentés : par ordre de grandeurs dimensionnelles:**

- \_ La Vierge au centre trônant sous un dais et tenant l'enfant Jésus.
- \_ Ève à gauche d'Adam, près du serpent \_ *symbole de luxure à l'époque* \_
- \_ Marie-Madeleine, rampant sous la table, à l'extrémité gauche !





4 anges sonnant de l'olifant : c'est le clin d'œil du sculpteur à la fin des temps.  
 Autre allusion à la fin des temps : l'archange (Saint-Michel) écrivant sur « LE LIVRE »  
 Autre allusion à la fin des temps : « LA BÊTE » ailée que l'archange piétine.  
 Allusion à l'Assomption avec la Vierge sur un trône, près du soleil \_ la rosace \_ donc au ciel.

*Mon interprétation:*

L'archange Saint-Michel écrit dans « LE LIVRE » les nom de ceux qui viennent « adorer » Jésus le nouveau roi, avec sa protectrice la Vierge Marie, dont le culte vient d'être initié. \_ Jusqu'à la réalisation de ce tympan le culte à la plus grande des sainte était réservé à Marie-Madeleine, elle vient d'être « détrônée ».\_

*Détails complémentaires:*

Si l'archange a vaincu ou vaincra « LA BÊTE » dans les cieux, Marie a domestiqué « L'ANIMAL, peut être un BOUC » \_ symbole de luxure \_ . En effet c'est sur un animal domestiqué et cornu, au sabot fendu, \_ pureté pour le juifs \_ que la Vierge pose ses pieds en signe de domination.

***Il y a changement de paradigme vers 1140 date présumée du tympan.***

*Le culte à Marie-Madeleine se concevait pour trois raisons:*

- 1\_ Elle est celle à qui fut révélée la résurrection, la promesse de la vie éternelle, soucis majeur de chacun à l'époque.
- 2\_ Or bien qu'elle ai mené une vie de débauche (\*) Jésus lui a pardonné !
- 3\_ Jésus en la pardonnant a offert une promesse de salut pour tous.

*Marie-Madeleine est remplacée par la Vierge pour quatre raisons:*

- 1\_ Les croisades ont révélé son culte primordial en Orient où on a pu la voir sur toutes les mosaïques et icones.
- 2\_ La sainteté est à l'époque assimilée à la chasteté et virginité, qui sont les vertus de la Vierge restée pure.
- 3\_ La Vierge, mère du Christ, plus proche de Lui que les apôtres, intercèdera pour le pardon de tous les pécheurs.
- 4\_ La Vierge est « LE » modèle à suivre, contrairement à Marie-Madeleine.

(\*) Les pères de l'Église ont bousculé les écritures pour façonner une Marie-Madeleine légendaire en mélangeant les vies de plusieurs femmes des évangiles, pour en faire l'archétype de la pécheresse. Nulle part les écritures ne font état d'une Marie-Madeleine prostituée... C'est cette prostituée qui est la patronne de l'édifice.

Jésus au repas chez Simon, un pharisien, offre le pardon à la prostituée venue s'inviter: (Luc VII; 44-47)

Il se tourna vers la femme et dit à Simon : « Tu vois cette femme ? Je suis entré dans ta maison, et tu ne m'as pas versé de l'eau sur les pieds ; elle, elle les a mouillés de ses larmes et essuyés avec ses cheveux. Tu ne m'as pas embrassé ; elle, depuis qu'elle est entrée, n'a pas cessé d'embrasser mes pieds. Tu n'as pas fait d'onction sur ma tête ; elle, elle a répandu du parfum sur mes pieds. Voilà pourquoi je te le dis : **ses péchés, ses nombreux péchés, sont pardonnés, puisqu'elle a montré beaucoup d'amour. Mais celui à qui on pardonne peu montre peu d'amour.** »



La place faite à Marie-Madeleine sur ce linteau est à la hauteur de ses fautes et non de son amour ! Selon le dimensionnement des femmes sculptées, l'ordre est évident; la Vierge a supplanté dorénavant Marie-Madeleine, d'ailleurs, les nouveaux édifices postérieurs à 1150 seront dédiés exclusivement à Notre-Dame... C'est la Vierge qui répare ici les fautes d'Ève d'une part et de Marie-Madeleine de l'autre, donc de toute l'humanité et des plus grands pécheurs; c'est la victoire de la pureté sur le péché de chair assumé  *dans la tradition populaire*  par les deux autres femmes du tympan.

*L'Église condamnait dans tous ses conciles les clercs, même non officiants, qui ne vivent pas selon la chasteté.  
De même les princes qui ne respectaient pas le mariage.*

Le culte marial devient un atout considérable, il était temps de le représenter en sculpture.

*Je ne commenterai pas la cène, vu que Jésus n'en est pas le personnage principal, par contre, du récit de Luc, on apprend que Jésus voit dans les cœurs et qu'il préfère pardonner à la prostituée qu'à Simon le pharisien...*

#### **Remarques:**

1\_ Le décalage des jambes de Jésus, me laisse perplexe: est-ce pour attirer l'attention sur la sainte à qui l'édifice est consacré, que le sculpteur consent à une telle maladresse ?

Est-ce pour accentuer ou mieux faire remarquer qu'elle n'est plus la vedette, ou qu'au contraire Jésus offre plus volontiers aux petits ?

Il y a-t-il eu en cours d'exécution un changement sur la personne à qui l'édifice est consacré, **Marie-Madeleine me semble avoir été rajoutée à la hâte ?**

2\_ Le sculpteur a représenté 13 personnages à la table, convention réservée à la cène du jeudi saint. D'ailleurs Jésus y rompt le pain, mais il n'est pas au centre, afin de grouper côté gauche Ève et Marie-Madeleine.

3\_ Où est Simon le pharisien sur cette scène tirée de l'évangile de Luc ? Pourquoi le sculpteur a-t-il fait un mixte entre différents passages des évangiles pour relater simultanément la cène et le repas chez Simon le pharisien ?

#### **REMARQUE:**

*L'onction de la tête de Jésus, ou de ses pieds, sont des scènes relatées par les quatre Évangélistes (Mt 26,6-13), (Mc 14,3-9), (Lc 7,36-50) et (Jn 12,1-8), mais avec de grandes divergences sur le lieu, la femme, l'hôte et les paroles de Jésus. (Luc qui aurait inspiré ce linteau, mentionne une prostituée, mais non pas Marie-Madeleine...)*





Si la première transition visible sur ce tympan est que Marie-Madeleine a perdu sa place, le sculpteur nous montre une **deuxième transition**: Au XIe, les sculpteurs nous montraient l'optimisme, la promesse de la vie éternelle par la conversion intérieure, le combat spirituel, la pesée de l'âme; mais ne montraient ni croix, ni souffrances de damnés, ni flammes de l'enfer. Dorénavant *\_ici vers 1140\_* les sculpteurs invoqueront la crainte de l'enfer et le jugement dernier, là où il y aura des pleurs ... si les flammes sont absentes à Neuilly c'est pour bientôt... Ce chapiteau ouvre une ère nouvelle: LA CRAINTE DE L'ENFER ! Au XIe on ne montre que paradis ou néant, l'invention du purgatoire en gestation depuis 1170 et décrété en 1254 a changé la donne sur le destin de l'âme...







Voici la scène hyper répandue au XIe: le péché originel, qui n'a qu'une connotation sexuelle à l'époque. Tout y est: le serpent enroulé dans l'arbre de gauche, Ève qui en prend un fruit et en donne un qu'elle met dans ce qui ressemble à un panier porté par Adam.

Adam est perplexe et semble réfléchir, c'est inattendu !

Inattendu également un deuxième arbre très bizarre: la base de son tronc est écailleux, quatre départs de branches, puis trois seulement, puis deux, puis une qui se divise en deux. Ses fruits sont identiques à ceux qu'Ève cueille.

Que représente cet arbre qui est tortueux et écailleux ? Le sculpteur a-t-il représenté ainsi l'arbre de la persistance du vice, depuis Ève à Marie-Madeleine et à présent *\_ les pieds dans le péché \_* avec les mêmes fruits *\_ tentations \_* qui en résultent ?



Détail de la base de l'archivolte intérieure à gauche:

J'y vois des yeux et des pommes ?

Un engouleur de colonne, la tête en bas ?

*\_ L'engouleur \_ menace sur un pilier de l'Église.*

La base d'une des deux colonnes:

Rinceaux avec fleurs de lys *\_ symbole de pureté \_* et symbole *Marial* ou bien fleurs tréflées *\_ trinitaire \_*







Le tableau montrant Daniel dans la fosse aux lions est le thème le plus représenté au XIe. Ici, un ange kidnappe Habacuc qui apportait à manger à des moissonneurs pour qu'il porte un repas à Daniel prisonnier dans la fosse où l'attendent les lions (*ici un seul*), non seulement il ne se fait pas dévorer, mais lécher affectueusement.

Remarquez les deux fleurs de lys, non pas dirigées vers le ciel mais vers le sol ?

*(Voir ma symbolique du « léonin » qui généralement représente la force virile, ici maîtrisée. J'ai aussi assimilé Samson maîtrisant le lion et Daniel dans la fosse comme délivrant des messages liés à la maîtrise des sens).*



# Épilogue

## Une triple évolution dans la mode sculpturale au mi-temps du XIIe siècle est visible sur ce tympan de Neuilly-en-Donjon.

L'ABANDON DE LA PESÉE \_ *apocryphe* \_ pour passer à l'APOCALYPSE \_ *évangile* \_

L'APPARITION DES TOURMENTS DE L'ENFER.

LE PASSAGE DU CULTES DE MARIE-MADELEINE \_ *ultra pécheresse* \_ A CELUI DE LA VIERGE MARIE \_ *summum de la pureté* \_

Un chapiteau montre timidement les tourments de l'enfer. C'est en relation avec « LE LIVRE » de l'apocalypse sur lequel sera enregistré le résultat du jugement, lequel n'est pas montré ici. Bientôt la mode sera aux tympan illustrant le jugement dernier...

La pesée des âmes du XIe se conjugait plutôt au présent (\*\*)\_ *aucun texte ne justifiait cette représentation avec un démon tricheur* \_ dorénavant on se rapproche du texte de l'apocalypse avec son attirail d'horreurs... Et l'action se passera dans le futur lointain.

Le but didactique consiste à vouloir que son nom soit inscrit dans « LE LIVRE » tenu par l'archange Saint-Michel, celui qui a vaincu le dragon dans les cieux, lequel git à ses pieds, sur ce tympan.

Le contre exemple est Ève qui a désobéit et représente dans l'imaginaire de l'époque celle qui s'est alliée au serpent, celle qui représente la femme tentatrice, celle qui a fait perdre le paradis à toute sa descendance, celle qui tente encore les clercs...

Si l'exemple n'a jamais été Marie-Madeleine, le fidèle espérait être pardonné et sauvé, comme elle le fut...

L'exemple à suivre est la vierge Marie, et si cela est trop difficile, elle intercédait auprès de son fils pour obtenir le pardon des fautes. Le but est d'atteindre la pureté de l'âme et du corps...

Jusqu'à là on demandait l'intercession d'un saint pour obtenir une faveur de Dieu, bientôt on demandera tout et n'importe quoi à la Vierge...

*Si les sculptures du XIe motivaient en faveur d'une âme plus belle, elles incitaient à plus de spiritualité, le XIIe par contre s'annonce plus sombre: il suffit comme le disait Saint-bernard de savoir prier! Et la prière n'a parfois plus rien à voir avec le domaine de la spiritualité...*

*Les sculptures du XIe ne montraient que rarement les apôtres, jamais la Vierge Marie et encore moins les croix du supplice. Ni les évangiles, ni l'apocalypse, ni le calvaire du Christ, ni l'enfer n'étaient représentés. Elles encourageaient à passer de l'animalité à plus de spiritualité, elles vantaient la sainteté assimilée à la chasteté. Elles montraient essentiellement le combat spirituel et la conversion intérieure, elle montraient les voies sans issues pour l'avenir de l'âme, tous cela au travers d'un bestiaire évocateur...*

## Lutter contre le péché de chair était au XIe et reste au XIIe la priorité, mais le paradigme à évolué.

*Saint-bernard portera le culte marial à son sommet, il favorisera les ordres monastiques armés, et pire: il fera fermer les universités qui commençaient à s'ouvrir au dialogue; il lancera les persécutions contre ceux qui ne sont pas dans la mouvance papale...et étaient probablement plus proche de l'enseignement du Christ !*

*Avec lui comme mentor des princes et des papes, l'obscurantisme et la piété populaire feront place à l'ouverture d'esprit, et cela durera jusqu'à un certain Galilée.*

*On y gagnera des cathédrales, édifices qui chercheront à se surpasser les uns les autres en grandeur, luxe et richesse, ce sera l'ère gothique.*

(\*\*) Voir mes réflexions sur le tympan de CONQUES dit du jugement dernier, mais dont tous les mots gravés en latin, sauf un douteux sont conjugués au présent.



# Un autre point de vue sur le tympan de Neuilly-en-Donjon

*Texte d'après Monsieur Walter CAHN publié dans :*

« Le tympan de Neuilly-en-Donjon. In: Cahiers de civilisation médiévale, 8e année (n°31-32), Juillet-décembre 1965. pp. 351-364 »

*Photos de Bernadette PLAS et Alain Deliquet*



## Le tympan de Neuilly-en-Donjon

Le village de Neuilly-en-Donjon est situé aux confins de la Bourgogne méridionale, au sein d'une contrée jadis brillamment illuminée par le renouveau des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles qui s'étendit autour de Cluny 1. Le tympan de l'église du lieu, édifice sans intérêt composé d'un seul vaisseau et consacré à la Madeleine, a figuré dans un grand nombre d'ouvrages sur l'art roman et sur la sculpture bourguignonne en particulier .



Le style de l'œuvre a suscité certains rapprochements avec la sculpture d'Autun, bien que l'accord ne se soit pas fait sur ses rapports précis avec l'art de Gislebertus. Les éléments de la composition ont été en partie identifiés, mais aucune interprétation satisfaisante du relief dans son ensemble ne semble avoir été proposée jusqu'ici. Nous allons tenter dans le présent mémoire d'élucider les principaux thèmes exprimés à travers cette œuvre énigmatique.



Le tympan de Neuilly est encadré par un arc de forme outrepassée, dessiné par une moulure en boudin sur laquelle se profile un décor de caractère végétal, qui semble prendre naissance, aux deux extrémités, de masques animaux. Sur un arc externe moins saillant, on aperçoit une bande de godrons à oves sommairement traitée, doublée par une mince bordure découpée d'une manière irrégulière en arêtes de poisson. Le linteau se trouve étroitement serré entre deux chapiteaux historiés soutenant des tailloirs d'un dessin dissemblable et s'appuyant sur les colonnettes qui encadrent le portail.

Au tympan, le sculpteur a représenté les trois mages s'avançant pour offrir leurs présents à l'Enfant Jésus, tenu par sa mère. Le trône de la Vierge semble installé devant un accessoire semi-circulaire qui doit être un dais ou un ciborium. Un ange est campé derrière le trône, tenant un volume sur lequel, selon toute apparence, il écrit, ou bien il montre du doigt l'écriture. Les personnages marchent sur le dos de deux impressionnantes bêtes dont la dimension et le volume emplissent facilement la zone inférieure du relief. Dominant en partie celle-ci, quatre anges qui sonnent de la corne meublent l'espace sur les côtés du relief et encadrent le centre de la composition. Deux scènes se trouvent au linteau, le Pêché originel et, occupant la plus grande partie de l'espace, le Repas chez Simon.

L'identification des sujets exposés sur les chapiteaux est moins certaine. Bien que le qualificatif de « démoniaque » ait été attribué à ces représentations, la scène offerte par le chapiteau de droite nous montre un personnage nimbé qui ne peut guère être que Daniel parmi les lions. Au chapiteau de gauche, au centre, un personnage en cotte de mailles, semblant plonger et tenant un objet non identifié, est saisi par les cheveux et menacé par un individu brandissant une hache. Nous sommes disposé à croire qu'il pourrait s'agir de l'exécution du messenger Amalécite apportant la couronne de Saül à David (II Sam., I, 15-16) et, dans la seconde scène du chapiteau, de la damnation de l'Amalécite.



L'œuvre n'a pas réussi à gagner la faveur des critiques, lesquels, avec une sévérité qui nous paraît excessive, l'ont jugée médiocre et encombrée. La composition du tympan est d'un type d'ordre narratif où, malgré le caractère axial de l'espace dont dispose le sculpteur, l'action se développe d'une manière progressive d'un côté de la surface jusqu'à l'autre, sans être interrompue par un accent majeur au centre. Le même type d'Adoration des mages avec personnages de profil se présente à Saint-Bertrand-de-Comminges, Pompierre, Saillac dans le Bas-Limousin, en Bourgogne à Avallon et sur le portail du prieuré d'Anzy-le-Duc. La scène d'Anzy-le-Duc ressemble de très près au groupe de l'Adoration de Neuilly, mais elle fait partie d'une confrontation typologique où l'hommage des rois et le Péché originel ont été également répartis de chaque côté de l'axe central du tympan. A Neuilly, où une seule scène occupe le centre de la composition, ce moyen facile pour assurer une disposition symétrique n'existait pas, mais le sculpteur n'a pas été insensible à la valeur expressive de l'espace qu'il avait à traiter. La symétrie presque héraldique de la position des énormes bêtes, qui constituent une plate-forme quelque peu inquiétante sur laquelle se déroule la scène de l'Adoration, tend à souligner l'axe vertical de l'espace. Les paires d'anges de chaque côté contribuent à attirer l'œil vers le centre de la surface, et leur mouvement ascendant, rythmé par la courbe montante des olifants, semble avoir été habilement calculé dans l'intention d'accentuer la zone centrale du relief. Malgré ces procédés, cependant, la composition dans son ensemble est marquée par une frappante indépendance de la forme qui s'accorde mal avec la mise en valeur, parfois exagérée, des tendances monumentales de l'art roman.



La composition du linteau, au contraire, est tout à fait statique. Les personnages sont consciencieusement proportionnés en fonction des limites de la surface qu'ils remplissent. Tous sont ancrés sur la même ligne de base, composée d'un curieux motif d'écaillés et, à la différence du tympan, il n'y a pas de superposition des formes, ce qui réduit ainsi davantage encore toute suggestion de profondeur. La scène du Repas chez Simon est inspirée par l'évangile de saint Jean, le seul où le geste de la Madeleine soit mentionné. Les corps des apôtres, divisés au milieu par la table, donnent l'impression d'être disloqués, et il n'est pas toujours aisé de rattacher le torse aux jambes du même personnage. La partie inférieure de ces corps est présentée de manière identique et absolument de face. Mais la vive expression des têtes et des torsos est la preuve d'un grand intérêt porté à l'observation du geste et des expressions individuelles. A gauche, le Péché originel comprend deux arbres : celui du Savoir dont Ève saisit le fruit en la présence approbatrice du serpent, ainsi qu'une deuxième tige à laquelle le sculpteur a donné une personnalité botanique toute différente.

Le deuxième arbre doit être l'arbre de Vie, dont le rôle dans la composition est de séparer les deux scènes du linteau. La scène du Péché originel de Neuilly est très proche du sujet correspondant du tympan d'Anzy-le-Duc, où les deux arbres de la Genèse (II, 9) sont aussi indiqués. Ce motif nous est connu par un certain nombre de représentations supplémentaires dans l'enluminure, tel l'exemple d'une belle Bible de la Bibliothèque Mazarine dont la provenance est inconnue, et qui doit être à peu près contemporaine du relief de Neuilly.



La jonction sensiblement brusque du tympan et du linteau s'expliquerait en supposant que les bords en contact des deux reliefs aient dû être ravalés lors de l'installation du portail. La partie supérieure du feuillage à l'extrémité gauche du linteau empiète sur le tympan, qui a dû être coupé à cet endroit. La section d'une bande de pierre au-dessus des têtes des apôtres a dû être la cause du dommage subi par les nimbes (voir en particulier le septième apôtre en partant de la gauche), et la partie d'une aile appartenant soit à l'un des anges soit à l'animal de gauche paraît tronquée. La situation aux extrémités du linteau est encore moins satisfaisante, car une partie de l'arbre à gauche et la tête d'un apôtre à droite sont masquées par les tailloirs débordants. Pour expliquer ces irrégularités, l'hypothèse d'une modification du plan au cours de l'exécution de l'œuvre, ou d'une restauration postérieure, doit être sérieusement envisagée.



L'iconographie du portail de Neuilly a fait l'objet de plusieurs hypothèses de la part de la critique, bien que développées d'une façon assez sommaire. Selon Emile Mâle, l'œuvre serait l'expression d'un triomphe sur les puissances du mal personnifiées par les deux bêtes, et le tympan ainsi que le linteau s'inspireraient d'un même thème, dont saint Bernard avait fait l'exposition dans un de ses sermons : la relation typologique Eve déchue rachetée par Marie. L'abbé Terret, limitant son interprétation au tympan, suggéra, comme source du motif central de la composition, les vers du psaume XC souvent cités qui s'appliquent au thème du Christus super aspidem. Cette hypothèse s'accorde avec la notion de triomphe sur le mal, mais s'éloigne du parallèle Ève-Marie en lui conférant un accent nettement christologique. Puis une explication inattendue et ingénieuse a été donnée par le regretté Marcel Aubert dans son travail sur la sculpture bourguignonne paru en 1930.

Extrait du psaume XC:

....  
Le malheur ne peut fondre sur toi,  
Ni le fléau approcher de ta tente :

Car il a ordonné à ses anges  
De te garder en toutes tes voies.

Ils te porteront sur leurs mains  
Pour que ton pied ne heurte la pierre.

**Sur l'aspic et le basilic tu marcheras,  
Tu fouleras le lion et le dragon.**

Qui s'attache à moi, je le délivre,  
Je l'exalte s'il connaît mon nom ;

....



Il voyait dans les bêtes les symboles des évangélistes Marc et Luc, tandis que l'ange serait le symbole de Matthieu. Leur présence dans ce contexte se justifiait en raison de la relation de l'histoire de la Nativité par ces évangélistes, bien que l'on puisse faire valoir que le sujet en question, l'Adoration des mages, se trouve seulement dans l'évangile de Matthieu. En tout cas, l'interprétation d'Auber n'a pas été reprise dans son étude sur la sculpture française du moyen âge, où le tympan de Neuilly est traité en termes avoisinant d'assez près les vues de l'abbé Terret.

L'opinion première d'Aubert a été rejetée dans un article récent par G. Beaudouin, mais sans que pour autant soit apporté du nouveau qui permette d'avancer vers la solution du problème. En fin de compte Richard Hamann a pensé que les anges sonnans de l'olifant seraient une allusion au Jugement dernier, mais il n'a pas développé plus largement cette opinion.

Les interprétations du tympan de Neuilly que nous avons résumées ont été développées à partir d'aspects saillants de la composition ou de considérations doctrinales régissant le choix des sujets et leur mutuelle relation, mais aucune tentative n'a rendu compte à la lumière d'une seule perspective de tous les éléments principaux en présence. Sans doute l'obstacle majeur a-t-il été l'incertitude à propos de la signification du groupe de l'Adoration au centre du tympan. C'est le problème que nous nous proposons d'aborder.

L'intérêt d'une comparaison du groupe de l'Adoration avec la tradition picturale reflétant le psaume XC doit sans doute être admis, suivant Terret. Eu ce qui concerne les bêtes, la rédaction du psaume permet d'envisager deux types de représentations, soit avec le basilic et l'aspic, soit, en rapport avec la seconde partie du verset, avec le lion et le dragon. Les plus anciens exemples de ce thème, telles la mosaïque de la chapelle archiépiscopale de Ravenne et une miniature du psautier de Stuttgart, mettent en scène le premier groupe d'animaux. L'aspic se présente dans son apparence naturelle, tandis que le basilic, dont la constitution anatomique est obscure, prend la forme d'une petite créature léonine. Mais les représentations des Xe et XIe siècles, comme celles de la couverture des Évangiles de Poussay à la Bibliothèque Nationale, du Sacramentaire du Mont-Saint-Michel, à New York, d'un manuscrit bavarois, à Karlsruhe, et du Psautier de Werden, à Berlin, nous montrent la figure martiale du Christ foulant au pied le lion et le dragon. L'aspect que le moyen âge s'est plu à donner à la seconde bête est connu à travers un grand nombre d'images relevant de thèmes autres que le psaume XC, aussi bien que des sources littéraires. Il s'agit invariablement d'un animal bipède et ailé dont l'arrière-train a la forme d'une longue queue entortillée, tandis que l'aspect général semble s'inspirer d'un membre de la famille des sauriens. C'est ainsi que le dragon se manifeste dans les scènes de combat avec saint Michel, comme celles des tympan romans de Moreton Valence (Gloucestershire) et Saint-Michel-d'Entraiguës (Charente). Même dans les images les plus schématiques, la queue entortillée et les deux pattes sont indiquées et semblent avoir été considérées comme les traits les plus marquants de la bête.

Une autre règle générale s'appliquant aux représentations s'inspirant du psaume XC est la position des animaux face à face, qui, à notre connaissance, se voit dans tous les exemples de cette scène. Cette position doit avoir été adoptée, du moins en partie, afin de permettre au Christ de se tenir solidement debout sur les têtes des animaux ou sur leurs cous sans acrobatie excessive. Mais d'un plus grand poids peut-être était l'idée de soumission respectueuse qui s'attache à cette formule, comme un écho lointain des scènes d'hommage de barbares vaincus dans l'iconographie impériale romaine, formule qui pourrait aussi constituer un reflet de l'importance revêtue dans le cérémonial de cour par la coutume selon laquelle le sujet doit faire face au souverain à tout moment en sa présence. Ainsi, la position des bêtes face à face aux pieds du Christ sur la croix monumentale de Ruthwell serait, selon M. Schapiro, l'expression d'une révérente soumission.

Ces considérations semblent rendre insoutenable l'hypothèse d'une liaison entre la scène de l'Adoration de Neuilly et les images qui se réclament du psaume XC. D'après ce qui a été établi, la représentation des animaux à Neuilly, dos à dos, forme un contraste évident avec leur position dans les illustrations du psaume. De plus, les créatures de Neuilly sont des quadrupèdes, et toutes les deux sont ailées, tandis que l'iconographie des bêtes mentionnées dans le psaume permettrait d'attribuer des ailes au dragon seulement. Enfin, malgré leur stylisation fantastique, les bêtes de Neuilly ne peuvent être assimilées ni à l'une ni à l'autre des deux paires mentionnées par le psalmiste. L'animal à la gauche de la Vierge est d'un caractère incontestablement léonin.



L'aspect félin de la tête, avec des yeux en forme d'amande et une gueule largement tendue en une espèce de ricanement, la longue crinière bouclée et les griffes proéminentes sont les traits tout à fait typiques des représentations médiévales de lions, dont le chapiteau sur le flanc droit du linteau montre deux autres exemples, quoique quelque peu endommagés. L'animal à gauche est aussi admirablement caractérisé. Plus petit que le lion et sans cet air de tension élastique, il est plus trapu et a une peau lisse que l'on doit comparer à la fourrure soigneusement arrangée du lion. Les pattes de la bête se terminent en sabots fendus, et la vue de profil laisse apparaître un petit ergot.

Une paire de cornes couronne la tête ciselée à pans coupés, tandis que la queue prend fin en une ample touffe de longs poils. A propos de la question qui nous occupe, nous sommes en plein accord avec la première hypothèse d'Aubert : sans aucun doute, l'animal est un bœuf, et les deux bêtes sont les symboles des évangélistes Marc et Luc. Cette conclusion rend sur-le-champ intelligibles les ailes dont les animaux sont parés, et elle nous aide à comprendre leur position dos à dos. C'est souvent ainsi que les symboles des évangélistes sont placés dans les représentations du Christ en majesté.

Le fait que les bêtes de Neuilly ne puissent être que les symboles des évangélistes nous force à rejeter les interprétations antérieures des sculptures du tympan basées sur la notion de triomphe sur les forces du mal. Il est vrai qu'il existe plusieurs représentations où la scène de l'Adoration se manifeste dans ce contexte. » Sur un relief d'Arezzo (la Piève), le trône de la Vierge repose sur un dragon, tandis que les mages, guidés par un ange faisant le geste d'encenser, s'avancent pour présenter leurs offrandes à l'Enfant. Il s'agit ici d'un lieu commun de l'exégèse, le rapport typologique entre la chute de l'homme provoquée par Eve et l'Incarnation où la Vierge accomplit la prophétie de la Genèse d'après laquelle la tête du serpent sera écrasée sous le talon de la femme. Mais le thème du triomphe martial s'offre plus souvent sous un aspect nettement séparé d'un contexte scripturaire.



Dans un lectionnaire de la fin du XIe siècle, à Reims, le corps d'une lettrine Q fournit un espace ayant la forme d'une gloire, à l'intérieur de laquelle la Vierge et l'Enfant sont représentés de face, entourés par deux anges, le dragon constituant la queue de la lettre.



La même mise en scène se trouve dans une bible de Fleury à Orléans, mais avec une paire de dragons symétriquement disposés, ainsi que sur un relief assez rustique de la façade de l'église de Saint-Aventin, où un mélange bizarre d'animaux se profile aux pieds de la Vierge en majesté. Le motif de la nouvelle Ève habite dans ces représentations le schéma classique de triomphe et de soumission des scènes du psaume XC, et les deux thèmes ne peuvent guère être entièrement démêlés. Néanmoins, il existe d'autres monuments s'inspirant de la formule expressive où la signification qui s'attache aux bêtes logées sous le trône n'est pas démoniaque, mais plutôt neutre, ou même positive en ce sens que leur rôle peut être interprété comme un acte de soumission.

Deux chapiteaux du XIIe siècle, étroitement apparentés, l'un de Saint-Étienne de Toulouse au Musée des Augustins, et l'autre de Sainte-Marie de Lombes (Gers) au Victoria and Albert Muséum de Londres, comprenant l'Adoration des mages, montrent la Vierge et l'Enfant foulant aux pieds un seul animal qui accuse nettement les traits d'un lion. Quoique la signification symbolique de cet animal dans l'art médiéval soit ambiguë, le contexte favoriserait l'idée d'une allusion, dans la présence de la bête, au lignage royal du Christ, en correspondance avec le lion de Juda, et à l'association plus large du lion avec l'idée de royauté. Les représentations des chapiteaux languedociens devraient en conséquence être rattachées au thème plus étendu du trône royal soutenu par des lions, longuement exploité dans l'iconographie de la royauté divine et séculière, et appliqué dans le courant des XIe et XIIe siècles aux sièges épiscopaux de l'Italie méridionale. Il y aurait lieu aussi d'établir un lien entre le thème du trône de Salomon et certaines représentations de la Vierge en majesté assise sur un trône soutenu par des lions, comme dans un relief de l'abside de l'église de Schôngrabern en Autriche.

La distinction entre la défaite, où le vainqueur impose sa loi, et la soumission respectueuse au sein d'un même schéma expressif sera d'un certain intérêt pour l'interprétation du tympan de Neuilly, car c'est seulement dans un rôle positif que la présence des symboles des évangélistes dans l'œuvre pourrait être justifiée. Mais il serait utile de traiter d'abord un aspect du tympan déjà souligné à propos de l'identification des animaux de Neuilly, leur rapport avec l'iconographie de la Majesté divine.

Dans la composition de la Majestas Domini, les quatre symboles des évangélistes reçoivent normalement la même importance, quoiqu'il ait été indiqué que l'aigle de saint Jean se voit parfois accordé un accent particulier par l'attribution d'un phylactère en contraste avec les livres tenus par les autres symboles. La disposition des symboles autour du Christ, qui répond à des considérations idéologiques bien précises, introduit une autre distinction, savoir entre groupes supérieur et inférieur, ce dernier se trouvant aux pieds du Roi des Rois ou flanquant le trône. Dans cette disposition, ils ressemblent aux animaux symboliques porteurs ou gardiens de trône, dont la tradition est ancienne. Certaines représentations du XIIe siècle, telles celles des tympanes de Fownhope et Aston, en montrant le Christ au centre encadré par une seule paire de symboles, semblent accuser une nette disjonction du thème, bien que ceci puisse s'expliquer par la facture rustique de ces sculptures. Dans d'autres cas où les quatre symboles au complet font partie de la composition, l'accent particulier mis sur l'idée de servilité qui s'attache aux deux animaux occupant la position inférieure confère à ceux-ci un caractère spécial.



Dans la scène de Majesté de l'ivoire de Ttiotilo de Saint-Gall, les symboles de Marc et de Luc sont rélégués sous le trône du Christ, et ils se présentent de la même manière dans certains monuments du XIIe siècle comme



le tympan de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand et le relief du transept sud de Saint-Apollinaire de Valence (fig. 5). Cette dernière œuvre comporte un arc en plein cintre au-dessus de la tête du Christ, isolant nettement les symboles de Matthieu et de Jean, qui semblent en quelque sorte jouer le rôle d'acrotères. On voyait autrefois des symboles de Marc et de Luc portant le trône divin au tympan en stuc de Saint-Julien de Brioude, si l'on peut se fier à la vue romantique de Taylor et Nodier publiée en 1831. Une lettrine d'un manuscrit d'homélies de saint Grégoire sur Ézéchiël, à Troyes, nous fait voir le Christ entouré des quatre symboles, ses pieds reposant sur le lion et le bœuf. A San Pau del Campo de Barcelone, ces deux symboles se détachent en prenant la forme de corbeaux aux extrémités de l'arc encadrant le portail.

Dans les textes se rapportant aux représentations du Christ en majesté, le rôle des symboles des évangélistes se trouve parfois énoncé d'une manière assez semblable. L'auteur du Codex Calixtinus, par exemple, remarque dans sa description du tympan du portail nord, à la basilique de Saint-Jacques de Compostelle, que les évangélistes placés autour du Christ paraissent soutenir le trône (quasi thronum sustinentes). Il se sert de la même expression pour décrire la Majestas de l'autel d'argent à l'intérieur de la basilique.

La formule de l'auteur reflète très probablement l'exégèse de la vision d'Ézéchiël : le trône divin soutenu par les quatre créatures, la Maaseh Merkaba des sources juives, à travers laquelle le siège apparaissait comme porté par les quatre évangélistes. Mais dans les représentations de ce thème sculptées en relief comme celles dont il est question dans le Calixtinus, le soutien du trône peut paraître assuré uniquement par les deux symboles inférieurs, et, en conséquence, il est fort possible que l'auteur se soit servi de termes en usage pour désigner seulement le lion de Marc et le bœuf de Luc au lieu des quatre évangélistes ensemble.

Il nous a semblé pertinent de nous demander sur quoi se fonde cette conception particulière des symboles de Marc et de Luc dans les monuments tels que ceux que nous avons cités. En rapport avec le problème de la concordance des évangiles, saint Augustin estimait ces deux évangélistes dignes d'un intérêt spécial, car leur témoignage, selon lui, avait été rédigé pendant la période apostolique et peut-être avec l'approbation des apôtres eux-mêmes. Le témoignage des textes, cependant, nous paraît avoir moins d'intérêt dans ce cas que la coïncidence schématique existant entre ce type de représentation et les monuments qui s'inspirent du thème du triomphe du Christ sur les bêtes ou leur soumission. On pourrait en déduire que la conception servile des symboles de Marc et de Luc dans la Majestas Domini soit le reflet de l'influence des images de soumission dont la structure est très semblable. Il est vraisemblable que les nombreuses variations de ce type iconographique ont contribué à faciliter l'interpénétration de ces deux thèmes.

Dans un sacramentaire carolingien de la Bibliothèque Nationale ainsi que sur l'ivoire mosan de la Bibliothèque Bodléienne, des personnifications de la Terre et de la Mer sont disposées sous les pieds du Christ. Sur le reliquaire de la Vraie Croix de Mettlach, deux donateurs rendent hommage dans la même position, prise aussi par des anges qui ont le rôle de porteurs de la gloire ou du marchepied du Christ. Cette position, on peut le supposer, devait être chargée d'un complexe de significations dont la portée était sensible, dans une certaine mesure, indépendamment du sujet qui l'assumait.

L'interprétation des passages du Calixtinus ayant trait aux deux reliefs du Christ en majesté de Compostelle a déjà permis de souligner le rôle ambivalent des deux symboles inférieurs. Leur position n'est que l'évidente conséquence de la projection sur un plan vertical d'une image littéraire qui implique un espace plat ou une coupole au-dessus de la tête du spectateur. Dans cette perspective, la distinction entre registres de symboles supérieurs et inférieurs disparaîtrait, et les quatre créatures se verraient disposées aux points extrêmes des axes majeurs de l'espace et au même niveau.

Ce type de construction de la *Majestas Domini* se trouve réalisé, par exemple, dans les programmes décoratifs des coupoles byzantines, où le Christ occupe le centre de la calotte et les quatre évangélistes sont assignés aux surfaces des pendentifs. Les images basées sur le thème du Christ *super bestias*, au contraire, ne sont, d'une façon intrinsèque, concevables qu'en relation avec une ordonnance verticale, car les points « haut » et « bas » de la représentation ont une valeur iconographique précise, et non pas le caractère purement conventionnel de signes se référant à des positions aux quatre points cardinaux et au même niveau dans un espace réel. Il ne peut être question dans ce premier cas d'une réduction de la vision d'Ezéchiel à l'intention d'une surface plane, dont l'élaboration et l'intelligibilité supposeraient de prime abord l'appréciation des conventions artistiques héritées de l'art antique. La conception des symboles de Marc et de Luc pris comme porteurs du trône ou marchepieds semblerait indiquer que ces conventions n'étaient plus universellement comprises. Des deux interprétations qui pouvaient s'attacher à la position inférieure dans le schéma du Christ en majesté reposant sur des bêtes couchées, l'une de nature purement conventionnelle, l'autre investie d'une signification martiale sans équivoque, cette dernière devait imposer son reflet sur la relative neutralité de la première.

Le reflet d'un schéma de triomphe dans l'iconographie de la *Majestas Domini* ne pourrait, certes, se justifier seulement par des affinités d'ordre schématique et dépend, en dernier ressort, d'une correspondance sous-jacente des thèmes en présence.

Nous nous permettons d'attirer l'attention sur LE TYMPAN DE NEUILLY-EN-DONJON certaines images du Christ en majesté où les symboles des évangélistes sont caractérisés, non pas par l'attitude d'agents passifs dans la scène, mais par une pose et des gestes constituant une évidente démonstration d'hommage.

Un ancien exemple de ce type se trouve dans la zone supérieure de la mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne, où le clipeus central présentant le buste du Christ vu de face est encadré par les Symboles, dessinés de profil, lui présentant les livres des évangiles couverts de bijoux.

Une caractérisation semblable des Symboles se trouve dans un certain nombre d'exemples de la *Majestas Domini*, tels ceux des Évangiles de Prüm attribués à l'école de Tours et du Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges, ce dernier ayant des symboles anthropomorphiques à têtes d'animaux qui tendent leurs livres comme des offrandes sacrées, avec des mains voilées. Le rôle de déférence des évangélistes se base sur l'adoration apocalyptique de l'Agneau par les quatre êtres vivants, les anges, les vieillards et les créatures de la terre, du ciel et de la mer (Apoc, V, 14). Ce texte prête à l'acte d'hommage des quatre Symboles un caractère beaucoup plus actif que la vision d'Ezéchiel, et ceci se reflète dans les représentations anciennes comme celles de la façade de Saint-Pierre de Rome et de l'arc triomphal de Sainte-Praxède, qui s'inspirent de cette théophanie. Mais les mains voilées et la présentation de livres, qui semblent inaugurer le type du portrait médiéval des auteurs offrant le fruit de leur inspiration au Christ ou à leur saint patron, ont leur fondement dans une autre tradition picturale, celle de l'art impérial romain tardif et de ses processions rituelles de porteurs d'offrandes.

L'expression conceptuelle de la relation des évangélistes avec le Christ dans les textes patristiques et médiévaux nous offre quelques compléments aux indications dégagées de l'examen de ces monuments.

L'image quadriga Domini (ou quadriga Dei) reflétant la vision d'Ezéchiel, qui évoque le chariot solaire divin, est employée par saint Jérôme et après lui fréquemment. Une inscription à Saint-Marc de Venise fait allusion aux évangélistes avec le terme de gardiens [vigiles], allusion qui se rapporte à leur représentation à l'entrée de l'église, mais peut-être aussi à l'idée de protomes animaux encadrant le portail, assimilés dans la pensée de l'auteur aux Symboles. Un certain nombre de métaphores, enfin, sont empruntées au vocabulaire architectural : les évangélistes sont comparés à des colonnes, aux quatre pieds de l'autel, à des murs, images qui leur confèrent une fonction structurale dans un schéma hiérarchique dominé par la figure du Christ ou matériellement incarné par l'église ou l'autel.

La présence des symboles de Marc et de Luc au tympan de Neuilly et leur emploi dans la composition démontrent que le sculpteur a puisé largement dans le fonds d'artifices iconographiques normalement réservés à la glorification du Christ. Que ceux-ci se fassent remarquer ici dans un contexte autre que celui de la *Majestas Domini* est rendu moins surprenant par le nombre non négligeable de représentations, dans l'art du XIIe siècle, de la Vierge en majesté avec l'Enfant, encadrée par les symboles des évangélistes, preuve évi-



dente d'un certain flottement en ce qui concerne l'image en premier lieu canonique du Christ en majesté. D'une grande originalité, en revanche, est la présence dans une seule composition de l'Adoration des mages traitée à la façon d'une frise, de composition très libre, soulignant l'aspect narratif et épisodique, et des deux animaux dont le caractère symbolique est accentué par leur grandeur et leur disposition symétrique. L'apparente contradiction, pourtant, est moins frappante considérée à la lumière d'autres exemples dans lesquels la scène de l'Épiphanie apparaît en un contexte symbolique, détachée de sa place normale dans le cycle pictural de l'Enfance du Christ. Deux fresques d'absides catalanes attribuées au Maître de Pedret montrent les mages flanqués des archanges Gabriel et Michel, tandis qu'un groupe de séraphins et les prophètes Isaïe et Ézéchiél (?), au registre inférieur, complètent la scène<sup>05</sup>. L'importance exceptionnelle de l'événement, le nombre des mages, la signification de leurs offrandes, etc., fournissent une impulsion irrésistible aux commentateurs, et dans son *De gloria et honore Filii hominis*, Rupert de Deutz croit discerner une liaison entre l'Adoration des mages et les symboles des évangélistes, ce qui est d'un intérêt évident pour l'appréciation du tympan de Neuilly :

les quatre symboles sont représentés dans l'Adoration des mages à travers l'Enfant qui, en tant qu'homme, représente l'Incarnation, tandis que les offrandes d'or, d'encens et de myrrhe s'appliquent respectivement à la Résurrection symbolisée par le lion, l'Ascension par l'aigle, et la Passion par le bœuf.

Le personnage ailé placé derrière le trône de la Vierge avait déjà figuré dans la première interprétation d'Aubert, mais l'hypothèse selon laquelle il s'agirait du symbole de l'évangéliste Matthieu appelle de sérieuses réserves. Alors que le schéma de la *Majestas Domini* a pu nous fournir l'indice nécessaire à l'identification du lion et du bœuf symboliques, celui-ci contredit le relief bourguignon en ce qui concerne le personnage ailé qui occupe la position normalement réservée à l'aigle de saint Jean. En outre, loin d'être unique, la figure de Neuilly se retrouve dans d'autres représentations de l'Adoration des mages, où les éléments problématiques qui pourraient donner lieu à des opinions contradictoires concernant son identité ne se présentent pas. Il est vraisemblable que ces personnages sont des anges qui sont supposés avoir guidé les Mages à Bethléem. Bien que Raban Maur insiste sur le contraste entre l'annonce de la Nativité aux bergers par un ange et le signe muet qu'était l'étoile du Levant apparue aux mages — les bergers étant sensibles à la voix des prophètes mais les mages, comme Gentils, étant capables d'apprécier seuls un signe<sup>67</sup>, — nous connaissons une autre tradition iconographique évidemment divergente centrée sur la personnification de l'étoile par un ange. Se fondant, suivant la démonstration de G. Stuhlfauth, en premier lieu sur des évangiles apocryphes, cette tradition est illustrée par les scènes de l'Adoration du trône de Maximien à Ravenne, de l'ambon de Saint-Georges à Thessalonique, et plus tard des tympans des cathédrales de Aon et de Freiberg en Saxe. L'ange est représenté indiquant la Mère et l'Enfant aux mages et tenant une croix sur hampe, ou, comme sur les portes de bronze du XIIe siècle de la cathédrale de Novgorod qu'il faut citer à côté du relief de Neuilly, montrant du doigt une banderole.

Les deux paires d'anges sonnant de l'olifant aux coins du tympan ont été un peu malencontreusement ignorées dans la plupart des interprétations précédentes, et leur présence est à première vue à peine moins énigmatique que celle des animaux ailés. La comparaison du motif ressemblant à une sorte de loggia couvrant en partie les deux anges aux extrémités, avec certaines formes semblables se trouvant dans l'enluminure, permet de conclure que l'on a voulu les montrer sortant des nuages. Le son de leurs instruments est si étroitement associé à l'iconographie du Jugement dernier qu'il peut sembler téméraire d'essayer de lier ces célestes musiciens à un autre contexte. Cependant, l'absence à Neuilly de tout autre élément qui pourrait être rattaché à la Parousie rend nécessaire une autre, bien que peut-être plus aventureuse, hypothèse. Le motif du quatuor d'anges sonnant de la trompe, outre son association avec le Jugement dernier, peut être chargé d'une autre signification, celle des vents personnifiés. On peut s'expliquer la présence d'une telle personnification au tympan de Neuilly à l'aide du récit de la Vision d'Ezéchiél, dont il a déjà été longuement question plus haut. Le texte situe cette vision précisément au sein d'un impétueux vent septentrional. Dans les nombreuses représentations de la *Majestas Domini* s'inspirant de la Vision, ce vent ne figure que très rarement sous la forme d'une caractérisation bien distincte, et c'est dans l'auréole du Christ qu'il faut voir l'illustration de la turbulence surnaturelle dont parle le prophète. Parmi les exceptions, il convient de citer les illustrations de la vision d'Ezéchiél dans les Bibles de Sainte-Colombe de Sens et de Bury Saint-Edmonds, cette dernière montrant quatre vents personnifiés qui émanent de la gloire du Christ (fig. 6). Tandis que le texte fait état d'un seul vent, l'enlumineur en représente quatre, semblant vouloir établir un lien avec les quatre évangélistes et ainsi donner au sujet une dimension nettement plus large. C'est sur cette conception, d'après nous, que se fonde la composition de Neuilly.

Un autre passage de l'Écriture nous semble appartenir aux sources d'inspiration du tympan. Il s'agit d'un type de représentation qui tire son origine de la vision apocalyptique des quatre anges aux coins du monde retenant les vents (Apoc, VII, 1-3). Dans un certain nombre d'exemples, les anges se présentent tenant des têtes, lesquelles émettent les vents. Dans d'autres, en revanche les lignes indiquant les courants d'air sont remplacées par des trompes allongées. Un troisième groupe, enfin, se distingue par l'élimination complète des têtes, les anges tenant eux-mêmes les trompes (fig. 7). Sous cette dernière forme, l'ange et le vent se trouvent comprimés en une seule image, en accord avec le commentaire de Beatus selon lequel *angeli et venti unum sunt*<sup>TM</sup>, mais fort probablement d'après un type iconographique peu commun dont on trouve

l'exemple dans une copie du IX<sup>e</sup> siècle des écrits de Bède sur le comput (Bibliothèque Vaticane), dans lequel les vents ont l'aspect de trompettes angéliques. Dans cette incarnation imprévue, ces anges-vents ne peuvent que faire surgir à la mémoire les trompettes célestes des ensembles décoratifs de coupoles dans lesquels K. Lehmann a reconnu des personnifications de forces cosmiques.

La signification des quatre anges retenant les vents à la lumière de l'exégèse peut être éclairée à l'aide de nombreux commentaires de l'Apocalypse. Ceux-ci sont d'accord sur l'identification des quatre coins de la terre avec les régna principaux, Babylone, la Perse, la Macédoine et la Grèce, qui sont sous le joug de l'idolâtrie et qui doivent être convertis à la règle du Christ. Avec une certaine variation d'emphase, les commentateurs associent les anges au pouvoir de ces régna, qu'ils considèrent comme de nature démoniaque. Les vents qu'ils retiennent représentent la prédication du Verbe, qui peut être comparée aux effets vivifiants de ces courants sur la nature. Selon Richard de Saint-Victor, les quatre vents représentent les quatre évangélistes. Mais il est clair que les événements décrits dans la première partie de la vision apocalyptique servent de préface à l'apparition du cinquième ange, dans lequel les commentateurs voient le Christ, ou l'Église. Le plus explicite parmi ces derniers est Bède le Vénérable, qui met la venue du cinquième ange en rapport direct avec la Nativité.

Il n'est guère nécessaire d'insister sur l'intérêt que le moyen âge a porté aux prophéties de l'Apocalypse, ni sur la considérable diffusion dont la littérature apocalyptique a joui pendant cette période ; on sait son influence sur l'art. Bien qu'il ne soit possible que de suggérer, à titre d'hypothèse, que le tympan de Neuilly a subi cette influence, une telle supposition aurait le double avantage de pourvoir les « anges » munis de trompes d'une identité justifiable, de permettre d'expliquer leur présence par rapport au thème central du tympan. La représentation des vents sous la forme d'anges et leur rôle, selon l'exégèse, de porteurs de l'Évangile aux quatre parties principales de la terre — ftraedicatores, ainsi qu'ils sont désignés par Anselme de Laon — nous semblent appeler la mention de deux chapiteaux, un de l'abbaye de Mozat au Victoria and Albert Muséum et un second très semblable à Volvic (Puy-de-Dôme) où l'on voit un ange aux quatre coins, chacun tenant une banderole portant les premiers mots de chaque évangile. Ces anges-évangélistes semblent faire allusion au thème déjà énoncé dans les interprétations de la vision apocalyptique des anges et des vents, du Verbe divin considéré comme dispensateur de forces cosmiques. La localisation de cette force aux quatre coins de la terre est en accord avec l'opinion exprimée par saint Jérôme et répétée après lui, selon laquelle les quatre évangélistes exerçaient leur mission dans les quatre parties du monde, Matthieu en Judée, Marc en Italie, Luc en Grèce et Jean en Asie. Le son des trompes, comme expression de la force puissante libérée par la prédication de l'Évangile, avait déjà été illustré auparavant dans les Évangiles de Lindisfarne, ainsi que dans d'autres manuscrits, et cette formule poétique était familière aux artistes carolingiens. Enfin, l'Adoration des rois mages, qui était considérée comme un acte de soumission des principales parties du monde, constitue une conclusion pertinente au thème orchestré par le quatuor d'anges-vents, celui de la diffusion des évangiles dans les quatre régna.

Le choix des sujets représentés au linteau de Neuilly et sur les deux chapiteaux qui l'encadrent, ainsi que leur rapport avec la sculpture du tympan restent assez problématiques, malgré les observations suggestives de Mâle citées plus haut. Le linteau de Neuilly se distingue en effet par plusieurs aspects inhabituels. En premier lieu, les scènes ne constituent pas une séquence narrative ininterrompue se référant au texte de l'Évangile, comme c'est le cas dans un grand nombre de compositions de linteaux. Tympan et linteau ne font pas davantage partie d'une composition unique, suivant l'exemple de certains sujets comme, par exemple, l'Ascension du Christ (tympan) en la présence des apôtres (linteau), un type d'arrangement que l'on observe dans la quasi-totalité des œuvres qui n'appartiennent pas à la première catégorie. Pour trouver des exemples comparables de la coexistence de scènes discontinues de l'Ancien et du Nouveau Testament sur un même relief, qui soient en partie identiques à celles de Neuilly, il faut se référer à des monuments comme le panneau du portail de la chapelle de Saint-Gabriel à Saint-Rémy, où le Pêché originel voisine avec Daniel dans la fosse aux lions, ou à de plus grands ensembles tels ceux des façades de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers et de Leire (Navarre). Le thème de la Chute et de la Rédemption, incarné dans le parallèle entre Eve et Marie, assemble normalement le Pêché originel avec l'Annonciation ou l'Adoration des mages. Le choix du Repas chez Simon comme pendant à la Chute, bien que peut-être influencé par la dédicace de l'église à la Madeleine, ne semble pas si puissamment éclairer cette démonstration traditionnelle de l'exégèse. Les exemples de cette scène comme ceux des portails d'Avallon et du narthex de Vézelay font partie de cycles narratifs de la vie du Christ et ne sont pas spécialement sélectionnés en vue d'une élaboration exégétique. Néanmoins, la juxtaposition peu commune des scènes du linteau de Neuilly reflète un parallèle, souvent exposé dans les commentaires, selon lequel la pénitence de la Madeleine est considérée comme ayant réparé la faute d'Eve.

L'impulsion donnée au culte de la Madeleine en Bourgogne par la translation des reliques à Vézelay a dû donner à cette opinion le plus grand crédit. Comme ensemble iconographique, les sculptures de Neuilly n'ont pas de parallèle exact parmi les œuvres contemporaines auxquelles on pourrait convenablement les comparer. Une telle confrontation montre que le choix de l'Adoration des mages pour le tympan ne commandait pas automatiquement le sujet à représenter au linteau. L'Adoration avait auparavant figuré dans des représentations à deux étages, mais, à la différence de certains programmes, le thème n'avait pas



connu de précédent fréquemment réitéré dans la peinture ou la sculpture à échelle réduite, facilement transposable sans grand changement à la sculpture monumentale. Parmi les compositions de la première moitié du XIIe siècle comportant l'Adoration, représentée au tympan, la Descente aux enfers et la Résurrection figurent au linteau d'Avallon, des scènes de l'enfer à Anzy-le-Duc, et les douze apôtres à Saint-Bertrand-de-Comminges. Les dissemblances entre ces monuments basés sur le même thème central et l'originalité de Neuilly nous semblent, du même coup, trahir une recherche fondamentale vers une cohérente formule picturale appropriée aux implications doctrinales qui paraissaient découler de l'Incarnation. Le portail nord de la façade de Chartres sera l'expression classique de ces conceptions.

*Fin du texte de Walter KAHN*