

Université de Montréal

**Les femmes, les hérétiques et les marchands. Trois groupes
sociaux représentés sur la façade de l'église abbatiale de
Saint-Gilles-du-Gard**

Par Mireille Bélanger

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Décembre 2018

© Mireille Bélanger, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Les femmes, les hérétiques et les marchands. Trois groupes sociaux représentés sur la façade
de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard

Présenté par : Mireille Bélanger

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Denis Ribouillault, président-rapporteur
Kristine Tanton, directrice de recherche
Ersy Contogouris, membre du jury

Résumé

Le sujet d'étude est la façade romane de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, construite dans le dernier tiers du XII^e siècle. Bien que ce sujet ait été étudié par certains chercheurs, notre contribution vise à aborder des questions qui n'ont pas encore été examinées en nous remettant dans le contexte social, économique et religieux de l'époque et en analysant trois groupes sociaux qui sont représentés sur la façade : les femmes, les hérétiques et les marchands. Cette église sera comparée avec d'autres lieux dans d'autres villes faisant partie d'un même style régional, entre autres, avec la cathédrale et le cloître situés à Arles. Cela nous permettra d'aborder la question des différences stylistiques ou de représentation dans les différents espaces religieux : en effet, une façade est accessible à tous (espace public) en opposition à un cloître réservé aux moines (espace privé). Tout d'abord, le portail méridional de l'abbatiale est composé principalement de représentations de femmes contrairement au restant de la façade. Cela nous permet de conclure que la ségrégation des sexes se faisait à l'époque à l'intérieur de l'église comme nous pouvons le remarquer sur la façade. Ensuite, les inscriptions lapidaires, les nombreux symboles associés au sacrement de l'Eucharistie et les représentations de Judas renvoient à la lutte de l'Église contre l'hérésie. Enfin, les sujets rarement représentés sur une façade romane tels, *Jésus chassant les marchands du temple* et *Les Saintes Femmes achetant les aromates*, rappellent aux marchands à Saint-Gilles de ne pas faire de commerce dans l'église et que les femmes sont admises dans l'espace public du marché.

Mots-clés : Église Saint-Gilles, Sculpture romane, Saint-Gilles-du-Gard, France – XII^e siècle, Femmes au Moyen Âge, Hérésies chrétiennes, Commerce au Moyen Âge, Espaces religieux.

Abstract

This study focuses on the Romanesque façade of the abbey church of Saint-Gilles-du-Gard, built in the last third of the twelfth century. Although this subject has been well-studied, our contribution aims to reassess the social, economic, and religious context of the sculpture and to address the sculptural representations on the façade of three distinct social groups: women, heretics and merchants. The church in Saint-Gilles will be compared with other contemporary sites in the region, including the cathedral and cloister at Arles. This will allow us to address the question of stylistic or representational differences in different types of religious spaces: the façade was accessible to all (public space) as opposed to the cloister, which was reserved primarily for monks (private space). First, the southern portal of the abbey includes many representations of women, while the rest of the façade does not. This led us to conclude that gender segregation within the church was still a common practice at the time and was represented on the façade. Secondly, the inscriptions, the many symbols associated with the sacrament of the Eucharist, and representations of Judas refer to the Church's struggle against heresy. Finally, scenes rarely represented on a Romanesque façade, such as *Jesus Chasing Merchants from the Temple* and *The Holy Women Buying Spices*, reminded merchants at Saint-Gilles not to trade inside the church and that women are allowed in the public space of the market.

Keywords: Church of Saint-Gilles, Romanesque Sculpture, Saint-Gilles-du-Gard, France – XIIth Century, Women in the Middle Ages, Christian Heresies, Trade in the Middle Ages, Religious Space.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	v
Remerciements	xi
Introduction.....	2
Revue de la littérature : état de la question	9
Chapitre 1 : Les représentations féminines	22
1.1 Analyse iconographique du portail méridional.....	23
1.1.1 Le tympan méridional	24
1.1.2 <i>La résurrection de Lazare et Le repas chez Simon</i>	24
1.1.3 <i>Noli me tangere</i>	27
1.1.4 Le linteau méridional	28
1.1.5 Scène inconnue : une apparition du Christ	29
1.1.6 Comparaison : Saint-Gilles et Arles	31
1.2 L’histoire de Marie Madeleine.....	31
1.3 Le tympan septentrional.....	34
1.3.1 La complexité de la composition du tympan septentrional	38
1.4 Comparaison entre la Vierge Marie et Marie Madeleine.....	43
1.5 Les théories et définitions de certains espaces religieux	46
1.5.1 Mise en contexte du statut de la femme et de l’église en tant qu’espace.....	49
1.6 Conclusion de chapitre.....	57
Chapitre 2 : Les hérétiques et les marchands	60
2.1 L’hérésie : un regard nouveau sur la façade	61
2.1.1 Retour sur la revue de la littérature et mise en contexte historique	61
2.1.2 Les symboles représentatifs de l’Eucharistie présents sur la façade.....	66
2.1.3 Les inscriptions lapidaires.....	68
2.1.4 La perception de Judas par les chrétiens médiévaux	73
2.2 Le commerce et les marchands	76

2.2.1	Le contexte historique des marchands au XII ^e siècle	76
2.2.2	Les routes commerciales : Europe – Orient – Asie.....	80
2.2.3	Les représentations de marchands et de marchandises	83
2.2.4	Jacques le Majeur : son inscription lapidaire	87
2.3	Retour sur quelques théories et conclusion de chapitre	88
Conclusion		90
Bibliographie		ii
Annexe : Figures		xi

Liste des figures

Figure 1 : Carte géographique de la France. Source : <https://www.google.ca/maps>, consultée en ligne le 1^{er} juillet 2018 et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

Figure 2 : Façade occidentale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 3 : Façade occidentale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon, et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

Figure 4 : Façade occidentale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon, et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

Figure 5 : Portail méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 6 : *La résurrection de Lazare*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 7, 7.1 : *La résurrection de Lazare*, chapiteau, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 8 : *Le repas chez Simon*, frise méridionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 9 : *Le repas chez Simon*, chapiteau, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 10 : *Noli me tangere*, frise méridionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 10.1 : *Noli me tangere*, frise méridionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 11 : *Les Saintes Femmes achetant les aromates et Les Saintes Femmes au tombeau*, linteau méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 11.1 : *Les Saintes Femmes achetant les aromates*, linteau méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 11.2 : *Les Saintes Femmes au tombeau*, linteau méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 12, 12.1, 12.2 : Pilier, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 13, 13.1, 13.2, 13.3 : *La visite des Saintes Femmes aux Apôtres et L'apparition du Christ à un Apôtre*, frise, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 14 : *Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs* (vue du côté à gauche du chapiteau), frise à gauche du portail méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 14.1 : *Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs* (vue du côté à droite du chapiteau), frise à gauche du portail méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 15 : Tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 15.1 : *Les Rois mages*, tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 15.2 : *Vierge à l'Enfant*, tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 15.3 : *Vierge à l'Enfant*, tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 15.4 : Portail septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 16, 16.1 et 16.2 : *Adoration des Rois mages* et *Le songe de Joseph*, chapiteau, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 17 : *Adoration des Rois mages*, frise, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 18 : Tympan central, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 19 : *Le cortège des Apôtres, L'entrée du Christ à Jérusalem* et *Les habitants de Jérusalem accueillant le Christ*, frise septentrionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 20 : *Le Christ en Majesté entouré par le tétramorphe*, tympan, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 21 : *Les bonnes âmes*, frise septentrionale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 22 : *Les damnés*, frise méridionale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 23 : *Le lavement des pieds* et *La Cène*, linteau central, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 24 : Façade occidentale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 25 : Façade occidentale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

Figure 26 : *Saint Barthélemy*, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 27 : *Saint Thomas*, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 28 : *Le baiser de Judas*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 29 : *Le pacte de Judas et Judas recevant le prix de sa trahison*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Judas recevant le prix de sa trahison, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 30 : *Jésus chassant les marchands du temple*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 31 : *Saint Jacques le Majeur*, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 32 : Frise végétale et animalière, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 33 : Animaux variés sculptés sous la frise du portail central, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 34 : Moulage de Jean Pouzadoux, *Deux singes enchaînés et un chameau*, 1888, base, Moulage de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, France, Inv.MOU.01169. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 35 : *Saint Michel combattant le dragon*, extrémité septentrionale de la façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 36 : *Archange combattant le démon*, extrémité méridionale de la façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Figure 36.1 : *Archange combattant le démon* (détail), extrémité méridionale de la façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 37 : *Plan*, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : <http://www.beyond.fr/sitephotos/st-gilles-abbey-photo-gallery.html?p=14>, consultée en ligne le 11 novembre 2018 et annotations de Mireille Bélanger.

À la mémoire de ma mère, Ann Bilodeau

Remerciements

Je ne pourrai jamais assez remercier ma directrice de recherche, Kristine Tanton, sans qui cette étude n'aurait jamais vu le jour. Merci de m'avoir fait confiance et de m'avoir offert ce sujet. Je la remercie chaleureusement pour ses nombreux encouragements, son temps et sa disponibilité. Ses précieux conseils et son appui m'ont grandement aidée et accompagnée tout au long de cette aventure.

Je remercie l'Université de Montréal et le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques ainsi que certains professeurs qui ont contribué de près à ma réussite universitaire : Sarah M. Guérin, Christine Bernier et Philippe Cordez.

Je tiens également à remercier certaines personnes pour leur accueil et leurs conseils lors de mon séjour de recherche à Saint-Gilles, en France, en novembre 2017, dont monsieur Andreas Hartmann-Virnich. Ensuite, les restauratrices, madame Agata Dmochowska-Brasseur et madame Emmanuelle Forestier, qui m'ont permis d'accéder à la façade en restauration. De plus, la conservatrice du Musée de la Maison Romane et Directrice du Patrimoine de Saint-Gilles-du-Gard, madame Vanessa Eggert et son assistante, madame Manon Monteils, le Directeur général de l'office de tourisme de Saint-Gilles, monsieur Philippe Brunel. Enfin, monsieur Yves Courbillard et le « Saint-Gillois » pour m'avoir montré les recoins et les secrets de l'abbatiale.

Également, merci à Catherine Besancon de m'avoir transmis ses photographies de l'église à Saint-Gilles, sans lesquelles je n'aurais pas pu avancer mes recherches dès le départ, et de m'avoir autorisé à les publier dans ce mémoire.

Je remercie également ma famille, mes amis et mes collègues pour leur soutien et leurs encouragements : Élisabeth M., ma sœur Élisabeth B., Jadhe, Fanny, Raphaëlle, mon père Benoit, Louis, Christina, Véronica, Cassandre, Phénice et Geneviève. Enfin, je dédie ce mémoire à ma mère Ann qui m'a toujours encouragée à poursuivre mes études à l'université et qui aurait apprécié, j'en suis certaine, lire ce mémoire.

Introduction

Présentation du sujet et contexte historique de Saint-Gilles

La ville de Saint-Gilles se situe en France dans le département du Gard, dans la région Occitanie. Le nom de la ville vient de saint Gilles, personnage très important dont le tombeau repose encore à ce jour dans la crypte de l'abbatiale. Au Moyen Âge, cette église était considérée comme un lieu de culte d'une grande importance et elle était un point central sur l'un des quatre grands chemins de pèlerinage français se rendant vers Saint-Jacques-de-Compostelle, en Espagne. Dans *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, écrit au XII^e siècle, l'auteur¹ cite l'endroit comme un passage à ne pas négliger dans son pèlerinage et il fait l'éloge de saint Gilles en disant : « Il faut aussi rendre visite avec des égards très attentifs au corps vénérable de saint Gilles, pieux confesseur et abbé, car saint Gilles, célèbre dans tous les pays du monde, doit être vénéré par tous, dignement honoré par tous et par tous aimé, invoqué et supplié »² (Vielliard 1969 : 37, 39). Pour attester de la valeur de saint Gilles, l'auteur rapporte en plus une série de miracles du vivant du saint, parmi lesquels il cite plusieurs guérisons ainsi que la résurrection d'un mort (Vielliard 1969 : 39, 41).

La vie de saint Gilles, aussi nommé Gilles l'Ermite ou Ægidius, est raconté, entre autres, par Jacques de Voragine dans la célèbre hagiographie *La légende dorée* et par Guillaume de Berneville dans *La vie de saint Gilles*³. En résumé, Gilles est né à Athènes et après avoir

¹ Ce guide est écrit aux alentours de 1139, mais avant 1173, et est parfois attribué à Aimery Picaud de Parthenay-le-Vieux, toutefois, les chercheurs s'entendent pour lui donner une origine française (Vielliard 1969 : XII-XIII).

² Traduit d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll : « Item beati Egidii piissimi confessoris atque abbatis corpus dignissimum, summopere vigilanti oculo visitandum est : beatissimus namque Egidius per cuncta cosmi climata famosissimus, omnibus venerandus, cunctis digne celebrandus, omnibus diligendus cunctisque invocandus, omnibusque est petendus » (Vielliard 1969 : 36, 38).

³ Nous proposons ici une traduction en français pour chacun de ces ouvrages : VORAGINE, Jacques de (2008). *La légende dorée*. Traduit du latin par Jean-Baptiste-Marie Roze, Paris : Citadelles & Mazenod, p.190-193.; BERNEVILLE, Guillaume de, Françoise BOULINGUET-LAURENT et BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA (2003). *La vie de Saint Gilles : texte du XII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque laurentienne de Florence*, Paris : Champion, Coll. « Champion classiques Série "Moyen Âge" », dont ce dernier ouvrage comprend une introduction pertinente renseignant le lecteur, entre autres, sur l'auteur Guillaume de Berneville. Alors que *La légende dorée* est écrite au milieu du XIII^e siècle et raconte la vie d'environ 150 saints, *La vie de Saint Gilles* est écrite sous forme d'un poème dans le dernier tiers du XII^e siècle et raconte la vie de saint Gilles. Quoi qu'il en soit, aucun de ces deux auteurs n'est le contemporain de saint Gilles, c'est pourquoi il faut faire attention à la véracité des faits historiques. Cependant, cela peut nous aider à comprendre comment les gens du XII^e-XIII^e siècle percevaient ce saint.

accompli quelques miracles, guérisons, délivrance de démons d'un possédé, etc., il s'est retiré dans une forêt⁴, entre Arles et Nîmes, en France, pour y vivre en ermite, ne s'alimentant qu'avec le lait d'une biche qui, selon la légende, venait le voir chaque jour aux mêmes heures (Duchet-Suchaux 2014 : 146-147; Voragine 2008 : 190). Un jour, une partie de chasse s'est déroulé, non loin de l'ermitage de saint Gilles, et les chasseurs ont pris en chasse la biche nourricière, mais lorsque l'un des archers a tiré en direction de celle-ci, la flèche a atteint l'ermite (Berneville 2003 : 117, 119, 121; Voragine 2008 : 190). Pour faire pardonner cette faute, le roi a offert des cadeaux à l'ermite qu'il a refusé, mais à la suite de la suggestion de saint Gilles, il a fait construire un monastère dans la région, puis le saint en est devenu l'abbé (Duchet-Suchaux 2014 : 147; Berneville 20203 : 135, 137, 139, 141; Voragine 2008 : 192). C'est ainsi que l'abbaye bénédictine⁵ a été fondée dans la ville de Saint-Gilles. Le saint est mort dans le premier tiers du VIII^e siècle (Duchet-Suchaux 2014 : 146).

De nos jours, à l'emplacement de cette abbaye bénédictine, il ne subsiste qu'une partie des constructions de l'église abbatiale romane, car depuis l'époque médiévale, elle a été restaurée à quelques reprises. En effet, la construction de l'abbatiale commence au XII^e siècle⁶. À cette époque, la ville connaît un très grand essor principalement dû à cette église, qui devient un lieu incontournable pour les pèlerins. Également, la construction d'un port a fait de Saint-Gilles une ville marchande internationale grâce à son accès tant sur le Rhône que sur la mer Méditerranée (O'Meara 1977 : 11-12). Le port permet alors le déplacement des pèlerins qui vont

⁴ En ce qui a trait à l'emplacement de l'ermitage de saint Gilles, selon les différentes sources, les auteurs désignent ce lieu comme une forêt ou un désert. Alors que Gaston Duchet-Suchaux parle de forêt entre Arles et Nîmes (2014 : 147), Guillaume de Berneville décrit que l'ermite s'enfonce dans une forêt et trouve refuge dans une grotte dans la région de la Septimanie, entre le Rhône et les Pyrénées (2003 : 91, 93, 113). Jacques de Voragine, quant à lui, parle plutôt que saint Gilles se retire dans le désert pour habiter une caverne où git une petite source d'eau (2008 : 190). Quoi qu'il en soit, nous pouvons cependant croire que saint Gilles ne se retrouve pas dans un désert selon notre vision actuelle d'un tel emplacement, mais plutôt au sens où c'est un lieu reculé, car des chasseurs vont tout de même aller chasser non loin de l'endroit où vit l'ermite. Pour en savoir davantage sur l'idéologie médiévale du désert et, en l'occurrence, de la forêt, consulter LE GOFF, Jacques (1999). *Un autre Moyen Âge*, Paris : Gallimard, Coll. « Quarto », p. 495-510.

⁵ Cette abbaye est consacrée, au départ, à saint Pierre et à saint Paul, puis fort probablement vers le IX^e siècle, grâce à la renommée grandissante du saint patron de la ville, elle est dédiée à saint Gilles (Fliche 1925 : 53).

⁶ La question de la datation plus précise sera débattue dans la section de la revue de la littérature de cette présente étude.

à Rome ou à Jérusalem et à ceux qui y viennent pour se rendre à Compostelle (O'Meara 1977 : 11-12). La ville a été à son apogée du XII^e au XIII^e siècle, en effet, le nombre d'habitants était évalué à près de 40 000 (Toman 1997 : 283). Saint-Gilles a connu des hauts et des bas par la suite, ainsi le XVI^e siècle a été très mouvementé. En effet, les guerres de religion ont été néfastes pour la ville ainsi que pour son église. En 1562, les protestants se sont emparés de Saint-Gilles, puis dans les années qui ont suivi, l'abbatiale a été en partie incendiée avec sa bibliothèque et ses archives (Fliche 1925 : 58-59). De plus, les portails de la façade ont été vandalisés à coups de mousquets et de nouvelles attaques ont provoqué l'écroulement des voûtes de la nef, du chœur, de son déambulatoire, de ses chapelles rayonnantes et du clocher; le tout avant 1622, date à laquelle les catholiques ont repris possession de la ville (Lugand 1975 : 300). Saint-Gilles est restée dans un état de calme relatif jusqu'à nos jours. L'église haute (**Figure 37**) a été reconstruite autour des années 1650-1655 à l'emplacement des cinq premières travées de la nef romane tout en conservant les murs latéraux ainsi que les piliers d'origine (Lugand 1975 : 42-43). Au niveau de la sixième travée de la construction romane subsiste, encore de nos jours, la reconstruction du chœur datée du milieu du XVII^e siècle (Lugand 1975 : 42-43).

En 1665, un nouveau clocher a été mis en place et des restaurations ont été faites sur la façade et les portails (Lugand 1975 : 299). Puis, de 1842 à 1868, la façade a été restaurée de nouveau et l'ajout d'un escalier principal permet dès lors l'accès aux trois portails (Lugand 1975 : 299). Actuellement, une rue divise l'ancienne église romane en deux : d'un côté, les ruines romanes du chœur, les cinq chapelles rayonnantes ainsi que le déambulatoire (aujourd'hui transformés en espace public), et de l'autre, le bâtiment abbatial du XVII^e siècle. D'ailleurs, nous pouvons repérer quelques moulures, colonnes et chapiteaux ainsi que les vestiges de l'escalier en colimaçon, connu comme étant « la vis de Saint-Gilles » (Lugand 1975 : 43). De février 2017 à l'été 2018, un grand projet de restauration a été mis en place pour redonner vie aux bâtiments de la ville, dont l'église. En effet, le projet comprend les restaurations de la façade occidentale, du chœur roman et de l'escalier en vis. Cela a permis, entre autres, la découverte de traces de polychromie principalement sur le portail septentrional (**Figure 15.1, 15.3, 19**). De plus, grâce à la restauration, nous avons eu accès aux échafaudages pour prendre des photographies des œuvres sculptées. De ce fait, il faut garder en tête que la

plupart des photographies de la façade, en annexe dans ce présent mémoire, ont été prises au même niveau que les sculptures, ce qui peut altérer notre perception de l'œuvre.

Problématique et présentation des chapitres

Bien que cette façade ait déjà été étudiée et analysée par des chercheurs, d'autres questions méritent d'être posées. En effet, cette façade illustre plusieurs représentations de groupes sociaux très présents dans la société saint-gilloise : les femmes, les hérétiques et les marchands. Les hérétiques sont présents au XII^e siècle surtout dans la région du Languedoc. Quoique cette église ait déjà été analysée dans ce contexte de lutte entre chrétiens et hérétiques, et ce, principalement en relation avec l'iconographie, nous allons, entre autres, nous concentrer sur l'épigraphie. Pour ce qui est des représentations de marchands et de femmes, personne ne semble avoir analysé cette abbatale en interrogeant leur forte présence dans l'iconographie de la façade, et ce, surtout à travers le choix des sujets illustrés qui se font rares à l'époque romane dans les lieux religieux. Les femmes sont évidemment présentes dans la société saint-gilloise. Pour ce qui est des marchands, rappelons que Saint-Gilles est une ville marchande florissante grâce à son port, donc le passage de ces commerçants abonde. Ces trois groupes sociaux sont présents dans la société de Saint-Gilles dans le contexte du XII^e siècle, en plus d'être représentés de diverses manières sur la devanture de l'abbatale. Nous allons donc essayer de comprendre leur présence dans l'iconographie de la façade tout en nous interrogeant sur le contexte historique de l'époque et leur place dans la société médiévale. À la suite d'une remise en contexte historique et d'une étude iconographique et exégétique de la façade de l'église abbatale de Saint-Gilles-du-Gard, nous allons pouvoir poser de nouvelles questions qui n'ont point été traitées par les prédécesseurs. L'état de la question sera donc traité dans la section suivante de cette présente recherche.

En effet, une étude de genre sera faite à la suite d'une lecture attentive des œuvres sculptées de la façade. L'objectif sera d'analyser les représentations d'hommes et de femmes de même que leurs interactions dans les scènes où les deux genres se retrouvent. Nous tenterons ainsi de comprendre la place et le rôle, principalement de la femme, dans la société saint-gilloise du XII^e siècle. Nous allons également nous questionner à savoir si ces représentations suggèrent

une apparence positive ou négative de la femme pour l'époque médiévale. La question du genre sera traitée dans le premier chapitre, principalement en analysant le portail méridional de l'abbatiale qui comporte de nombreuses représentations de femmes contrairement aux deux autres portails. Pour ce faire, nous analyserons dans un premier temps le portail sud de la façade et, dans un second temps, les figures féminines cruciales pour les chrétiens médiévaux, c'est-à-dire la Vierge Marie et Marie Madeleine.

Dans le second chapitre, nous allons nous interroger sur la présence des symboles liés aux dogmes chrétiens, ceux que rejettent les hérétiques, dans le but de démontrer que l'Église souhaitait ainsi renforcer son pouvoir dans sa lutte contre l'hérésie. Également, l'exclusion des croyances des hérétiques face à celles des chrétiens se lit dans les inscriptions lapidaires que nous analyserons par la suite. Enfin, la représentation de Judas se perçoit à plusieurs reprises sur la façade et sera analysée selon deux perspectives. En premier lieu, il est considéré comme un juif par les chrétiens; ainsi, le judaïsme et l'hérésie sont un seul et même combat pour l'Église à cette époque. En second lieu, il est aussi un symbole de l'usurier. En effet, aucune analyse de la façade en lien avec le contexte marchand de l'époque n'a encore été faite à ce jour. Il est important de s'arrêter sur cette question puisque Saint-Gilles était une ville commerciale très prospère au XII^e et au XIII^e siècles. Au Moyen Âge, les marchés ainsi que de nombreuses transactions se faisaient devant l'église. Certaines représentations de marchands, rarissimes dans l'iconographie romane, se perçoivent sur la façade. Nous allons donc les analyser dans le but d'en apprendre davantage sur le contexte marchand de l'époque à Saint-Gilles.

Enfin, nous allons nous questionner également sur la façon dont ces représentations sont perçues par le spectateur médiéval, ce qui nous amènera à traiter, dans les deux chapitres, des théories d'espace, de réception et d'intention. La façade est accessible de l'espace public, donc à la vue de tous, marchands, nobles, clercs, artisans, pèlerins, pécheurs, hérétiques, Saint-Gillois ou non, homme ou femme. Somme toute, la façade fait partie du quotidien. Il sera donc envisageable de comparer cette façade à d'autres sculptures provenant d'espaces publics, à la vue des passants, et d'espaces privés, réservés aux moines, pour essayer de comprendre les similitudes et les dissimilitudes dans le rendu des messages que la sculpture offre aux différents publics dans ces deux types d'espaces. De plus, nous nous interrogerons sur les intentions du mécène, dans ce cas-ci l'Église, dans la transmission de son message au moyen de sculptures,

d'une part, sur les façades accessibles de tous publics et, d'autres part, dans les lieux réservés aux membres du clergé, afin de savoir si celui-ci est perçu de la même manière par tous. En effet, l'intention du mécène dans la diffusion de son message sera comprise à différents niveaux de lecture selon les différents publics (moines, prêtres, villageois, etc.)⁷.

La comparaison se fera à de nombreuses reprises avec la façade de la cathédrale Saint-Trophime, un espace public, et son cloître, un espace privé et clos, situés à Arles à moins de 20 km de Saint-Gilles. Cette association entre Saint-Gilles et Arles est très importante, en raison de leur proximité géographique, du fait que les deux lieux ont été construits dans les mêmes années et surtout grâce aux ressemblances artistiques frappantes, tant dans le choix des thèmes sculptés que dans leur rendu stylistique. Nous comparerons également Saint-Gilles à d'autres lieux de culte médiévaux, dont Beaucaire et Montfrin, puisqu'ils font partie d'un même style régional. La comparaison des mêmes thèmes sculptés dans un cloître en opposition à ceux sur une façade permettra, sans doute, de voir si ceux-ci ont le même rendu visuel, puisque ces images sont décernées à des publics différents. C'est avec rigueur que nous insisterons sur cette notion de comparaison, tout au long de cette présente étude, afin de tirer des conclusions tangibles.

⁷ Pour un exemple plus concret où la réception (compréhension), par les différents publics, des œuvres sculptées sur l'extérieur de l'église, diffère de l'intention du mécène, consulter MATHEWS, Karen Rose (2000). « Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela », *Gesta*, vol. 39, n° 1, p. 3-12.

Revue de la littérature : état de la question

Dans les premières études consacrées à l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, les auteurs argumentent sur la question concernant la datation de sa construction et surtout celle de la façade sculptée. Il y a, sur le second contrefort extérieur du mur sud-ouest, une inscription où nous pouvons lire « L'an du Seigneur 1116, ce temple de saint Gilles commença à être édifié, la deuxième férie d'avril dans l'octave de Pâques »⁸ (Favreau 1974 v. 13 : 70), ce qui correspond donc au lundi 3 avril 1116 (Favreau 1974 v. 13 : 70). Les historiens de l'art du XX^e siècle se sont en quelque sorte « forcés » à utiliser cette date de 1116 comme repère chronologique pour délimiter les phases de construction de l'église. Ainsi, plus d'une vingtaine d'auteurs se sont positionnés et ont suggéré des datations diverses et hypothétiques pour la construction de la façade, débutant aussi tôt que 1095 et, pour certains, allant jusqu'à 1240 (Lugand 1975 : 301). Alors que certains constatent deux ou trois phases à la construction, interrompue soit par des conflits entre les comtes de Toulouse et les moines de l'abbaye ou par des problèmes financiers (Lugand 1975 : 299), d'autres sont en désaccord. Certains ont aussi apporté l'hypothèse que la construction de la crypte aurait été entamée à la fin du XI^e siècle, puis il y aurait eu une période d'interruption, donc l'inscription indiquant 1116 était en fait la date de la reprise des travaux (Lugand 1975 : 44). Enfin, dans la dernière décennie, à la suite de recherches archéologiques, l'archéologue et historien de l'art Andreas Hartmann-Virnich prouve que le bloc de pierre est en fait un remploi d'un bâtiment plus ancien (2012 : 143-144). Cela a fait en sorte que nous ne pouvons considérer cette inscription comme le seul repère chronologique valide.

Voyons, tout de même, ce que quelques auteurs ont écrit sur la façade saint-gilloise. Tout d'abord, Prosper Mérimée est l'un des premiers à décrire cette église dans son récit de voyage, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, publié en 1835. Selon cet auteur, 1116 marque le commencement des fondations selon le plan original (Mérimée 1989 : 186). Toujours selon Mérimée, la crypte aurait été terminée avant 1150 et la façade aurait été construite plus

⁸ Traduit par Favreau : « [AN]NO DOMINI : M C XVI : HOC : TEMPLUM [BEATI] AEGIDII : AEDIFICARI CEPIT : APRILIS FERIA II^A IN OCTABA PASCHE » (1974 v. 13 : 70).

tardivement (1989 : 186). À la suite de ses observations, il nota déjà l'influence antique dans le style de la façade⁹.

Par la suite, les auteurs se sont plutôt intéressés à la manière de comprendre le choix des thèmes sculptés de la façade selon les faits historiques de la ville. Cette idée est avancée par l'historien de l'art Émile Mâle dans son livre *L'art religieux du XII^e siècle en France* (1922). Pour lui, le programme sculpté de la façade de Saint-Gilles-du-Gard est une réaffirmation du dogme chrétien contre l'hérésie¹⁰ et ses meneurs, dont Pierre de Bruis, aussi écrit Pierre de Bruys, et Henry de Lausanne, qui pour l'Église, ont causé bien des dommages dans la région du Languedoc (Mâle 1998 : 420). Les hérétiques s'opposent, entre autres, au baptême des enfants, à l'Eucharistie et aux reproductions de la croix (Iogna-Prat 1998 : 12-13). De plus, ils condamnent les lieux de culte (Iogna-Prat 1998 : 12-13). Pierre de Bruis a fait scandale lorsqu'il brisa et brûla des crucifix devant la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles pour revendiquer sa cause (Colish 1972 : 455). Il fut aussitôt condamné pour ce méfait (Colish 1972 : 455). Il a été mis à mort sur le bûcher devant l'abbatiale à Saint-Gilles pour rappeler à tous l'acte commis qui a causé sa condamnation (Cahn 2012 : 728; Franzé 2015 : 12). La date de sa mort est incertaine, toutefois, il est fort probable que ce soit aux alentours de 1139-1140 (Cahn 2012 : 728; Franzé 2015 : 12). Ainsi, Mâle met l'accent sur le fait que les moines « enseignèrent donc, par les bas-reliefs du portail, que les deux principaux sacrements de l'Église, Pénitence et Eucharistie, sont d'institution divine » (1998 : 422), puis il ajoute qu'à « Saint-Gilles, où fut

⁹ En effet, Prosper Mérimée dit, en parlant des claveaux entourant l'œil de bœuf près de l'escalier en vis, qu'ils « portent deux moulures concentriques, l'une de perles, l'autre de palmettes, toutes les deux remarquables comme fidèlement imitées de l'antique. » (1989 : 184) et encore que certains motifs étaient si ressemblants que plusieurs les ont confondus avec des emplois antiques (1989 : 185-186). Il ajoute, concernant la férocité des lions dévorant la chair humaine et animale, que « ce sont des emblèmes de la force de l'Église militante, de son triomphe final sur l'impiété » (Mérimée 1989 : 185).

¹⁰ Certains auteurs sont en faveur de l'hypothèse de Mâle comme Marcia L. Colish et Whitney Stoddard, alors que d'autres s'opposent, radicalement ou non, à celle-ci, nommons, entre autres, Henry Kraus, Carra Ferguson O'Meara, Judy F. Scott, et Andreas Hartmann-Virnich (Cahn 2012 : 728). La lecture de la façade faite par l'historienne Marcia L. Colish est une réaffirmation du dogme chrétien contre les hérétiques (1972 : 451-460). Plus récemment (en 2015), la médiéviste Barbara Franzé a réalisé une relecture de la façade saint-gilloise. Tout en nous remettant dans le contexte historique, elle a fait une étude iconographique et exégétique en incluant des preuves archéologiques. Elle en conclut que l'iconographie de la façade représente une affirmation du pouvoir de l'Église chrétienne et le combat contre l'hérésie (Franzé 2015 : 14-26).

brûlé Pierre de Bruys, on voit, au linteau du portail central, *La Cène*, et, au tympan du portail voisin, le Christ en croix, comme si les moines avaient voulu effacer à jamais de la mémoire des fidèles les paroles du blasphémateur » (1998 : 424)¹¹. Enfin, l'historien de l'art poursuit son analyse iconographique en analysant les grands thèmes sculptés de la façade saint-gilloise et trouve des ressemblances stylistiques avec d'autres sculptures d'églises situées sur des chapiteaux, des façades, etc., de France et d'Italie ou encore avec des enluminures de manuscrits¹².

Publiée en 1973, la monographie de Whitney S. Stoddard, *The façade of Saint-Gilles-du-Gard: its influence on French sculpture*, est composée de deux volets : une partie descriptive et analytique de la façade et une autre sur la portée de l'influence de la sculpture saint-gilloise. L'historien de l'art date le début des travaux de la fondation dans les années 1130 et situe la construction de la façade dans les années 1140-1150, mais l'ensemble des travaux de l'église ne s'est guère étendu au-delà des années 1170 en raison de difficultés¹³ que la ville a connues, ne favorisant point l'effervescence artistique (Stoddard 1973 : 127-128). Son analyse démontre qu'il y a eu cinq grands maîtres sculpteurs¹⁴ qui ont travaillé sur les quatorze personnages, les douze apôtres et les deux anges à chacune des extrémités, et que certains d'entre eux ont

¹¹ Colish est également d'avis que la scène de la crucifixion sur la façade saint-gilloise se veut en réaction contre le refus des hérétiques de reconnaître la crucifixion et le symbole de la croix (1972 : 458, 460).

¹² L'auteur compare, entre autres, la scène *Les Saintes Femmes achetant les aromates*, où nous voyons la même attitude dans les personnages et les mêmes éléments représentés sur les frises à Saint-Gilles (**Figure 11**) et à l'église Notre-Dame de Beaucaire, puis le thème est également repris dans le cloître de Saint-Trophime à Arles (**Figure 12.2**) (Mâle 1998 : 135). Il remarque aussi des ressemblances frappantes entre les sculptures et les enluminures. En effet, l'auteur note la similitude des styles dans la scène de *L'offrande de Caïn et d'Abel* sur la miniature dans le folio de l'Octateuque byzantin (XI^e-XII^e siècle) provenant de la Bibliothèque du Sérail et dans le bas-relief de la façade de Saint-Gilles (Mâle 1998 : 29-30).

¹³ Les difficultés auxquelles fait allusion Stoddard sont, entre autres, les conflits entre les comtes de Toulouse, Raymond V, puis Raymond VI, avec l'Église, dont Raymond VI qui a été excommunié pour cause de complicité avec les hérétiques cathares (1973 : 127-131).

¹⁴ La nomination des maîtres sculpteurs sera reprise dans les études postérieures par certains auteurs. Stoddard les nomme, ainsi « Thomas Master », « Soft Master », « Hard Master », « Michael Master » et « Brunus Master » (1973 : 17-44). Ce dernier a laissé sa signature. En effet, nous pouvons lire « Brun m'a fait » (*Brunus me fecit*) à deux endroits, soit dans les cadres des apôtres Barthélémy (Favreau 1974 v. 13 : 75-78) et Jude ou Matthieu. Son identité est, en effet, contestée. Favreau l'identifie comme l'apôtre Jude (1974 v. 13 : 75-76) et la majorité des autres auteurs diront que c'est l'apôtre Matthieu (Stoddard 1973 : 17-19). Il est intéressant de souligner que c'est le seul maître qui a signé ses œuvres, et ce, à deux reprises. Stoddard lui attribue également les sculptures de Paul, Jacques le Majeur et Jean (1973 : 17-19, 41).

également sculpté la majeure partie de la façade (Stoddard 1973 : 17-44). Enfin, en deuxième partie de son ouvrage, il analyse l'influence de la façade saint-gilloise sur les monuments religieux français de la région : la frise de la collégiale Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire, la façade de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles et son cloître, la façade de la collégiale Saint-Barnard de Romans et le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert¹⁵.

Par la suite, Carra Ferguson O'Meara publie sa thèse doctorale sur l'église de Saint-Gilles, en 1977, puis un article trois ans plus tard. O'Meara appuie les hypothèses de Meyer Schapiro¹⁶ en affirmant que la date de 1116 correspond au commencement de la construction des murs puisque l'inscription se retrouve sur le contrefort (1980 : 59-60). Cependant, contrairement à Schapiro, O'Meara soutient que la date de 1142¹⁷ indique le *terminus post quem* du commencement des travaux de la façade (1980 : 59-60). O'Meara est en accord avec l'hypothèse que le programme iconographique a été modifié en cours de route en raison des circonstances historiques de l'époque (1977 : 53-62). Elle concentre son analyse iconographique principalement sur le tympan méridional (**Figure 5**) et, selon l'historienne de l'art, les faits historiques de la ville sont directement reflétés dans le choix des thèmes sculptés de la façade saint-gilloise. En effet, elle souligne, entre autres, l'implication de la ville dans la première croisade (1096-1099)¹⁸ qui se termine par la chute de Jérusalem en 1099 (O'Meara 1977 : 130).

¹⁵ Nous ne pouvons nier les ressemblances stylistiques, dans le choix iconographique des sujets sculptés et dans la manière de représenter ces sujets entre ces monuments. Toutefois, pour Stoddard, ces cinq lieux religieux sont postérieurs à la construction de la façade de Saint-Gilles-du-Gard (1973 : 177-178). Selon les plus récentes études, la façade serait construite plus tardivement que les hypothèses de l'auteur; ainsi son analyse serait à revoir.

¹⁶ L'historien de l'art Meyer Schapiro affirme avec certitude, dans son étude de 1935, que 1116 marque le début de la construction de l'église et ce même si le mur de la crypte est construit après (1935 : 419, 423). De plus, Schapiro compare l'esthétique de la façade de Saint-Gilles à celle des miniatures dans les manuscrits et il en conclut la ressemblance avec le style de Provence, ainsi, pour l'auteur, la façade aurait été sculptée aux environs des années 1120-1130 (1935 : 426-430).

¹⁷ Concernant la date de 1142, il y a cinq autres inscriptions lapidaires qui se retrouvent dans la crypte. Elles indiquent toutes des endroits de sépulture et deux d'entre elles mentionnent la date 1142 (Favreau 1974 v. 13 : 71-74). Concernant les trois autres inscriptions, Meyer Schapiro apporte l'hypothèse qu'elles auraient été gravées avant l'an 1129 (1935 : 416-419), ce que les auteurs ne semblent pas contredire. Il détermine cette date de 1129 à la suite de la lecture de la nécrologie de Saint-Gilles, aujourd'hui conservée à la *British Library*, et qui, grâce au colophon, nous pouvons dater ce manuscrit en 1129 et dans lequel Schapiro constate que les noms inscrits sur les inscriptions sont de la même main que le manuscrit (1935 : 416-419).

¹⁸ En résumé, dès 1095, le pape Urbain II se rend en France et passe par Saint-Gilles où il consacre l'autel de l'église (Runciman 2013 : 107). Nous savons qu'Urbain II était en contact avec Raymond IV, seigneur de Saint-

En analysant la représentation de la Synagogue perdant l'équilibre et, de ce fait, sa couronne, l'auteure y voit ainsi un symbole non pas évoquant les juifs, mais plutôt un lien direct avec la chute des Arabes de Jérusalem lors de la première croisade¹⁹ (O'Meara 1977 : 192). Ensuite, la ville fut également impliquée dans la seconde croisade (1147-1149) et, dans le message de propagande pour supporter cette guerre sainte, Eugène III et Bernard de Clairvaux ont fait référence au triomphe de l'Église d'Orient (O'Meara 1977 : 127-130, 192). Ainsi, sur le tympan sud, la représentation d'*Ecclesia* est vêtue d'habits impériaux byzantins qui font directement référence aux vêtements somptueux en Orient (O'Meara 1977 : 127-130, 192).

Plus récemment publiées, les études de l'historien de l'art Gil Fishhof portent sur l'iconographie de la façade romane. Il n'argumente pas sur la datation de la construction de celle-ci, mais semble appuyer la date du milieu du XII^e siècle en reconnaissant les études antérieures, notamment celles de Stoddard, d'O'Meara, de Colish et des archéologues Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen (Fishhof 2006 : 94-97; Fishhof 2010 : 174 n.2-4). Fishhof est le premier à s'intéresser et à analyser l'iconographie des socles et des bases de la façade et il étudie sept détails sculptés, soit : David et Goliath, Caïn et Abel, Balaam, le centaure tirant une flèche à un cerf, le chameau et les singes, le griffon (2006 : 99-111) et, pour finir, les lions (2010 : 183-187). Toutes ces thématiques peuvent certainement avoir plusieurs significations iconologiques possibles au Moyen Âge selon les circonstances (l'emplacement de la sculpture, les analogies entre les images, etc.). Cependant, l'analyse de Fishhof prouve qu'il y a un ensemble architectural cohérent puisqu'il y a une continuité entre les choix des sujets représentés tant dans le haut de la façade que dans l'iconographie des bases et des socles. Tous renvoient vers une signification commune, soit l'implication de la ville dans la première et la

Gilles, comte de Toulouse ainsi que marquis de Provence (Runciman 2013 : 107). Il était également connu pour ses actions militaires en Espagne en tant que chef de la guerre sainte (Runciman 2013 : 107). Peu de temps après que le pape a fait son appel à la croisade, Raymond IV s'est engagé à partir au combat (Runciman 2013 : 110).

¹⁹ En effet, la représentation de *Synagoga* ne représente pas ici le judaïsme, mais l'islam (O'Meara 1977 : 108-116). L'auteure supporte son hypothèse par le fait que la couronne de *Synagoga* est ici représentée de manière à évoquer le dôme du rocher à Jérusalem (lieu religieux islamique), ainsi la chute de sa couronne renvoie à la victoire de la chrétienté sur l'islam en plus du fait que *Synagoga* perd son équilibre à cause du souffle d'un ange (symbole chrétien) (O'Meara 1977 : 108-116).

seconde croisade, la lutte contre l'hérésie, surtout en ce qui a trait à la mésaventure de Pierre de Bruis, et le sentiment antisémite (Fishhof 2006 : 111).

Comme nous venons de le constater, depuis la première moitié du XIX^e siècle, les historiens de l'art se sont intéressés à l'abbatiale de Saint-Gilles. Ce n'est qu'au début du XXI^e siècle que les archéologues ont participé à une série de fouilles à l'emplacement original de l'église romane. En effet, plusieurs études sur l'archéologie du bâti ont été faites sur l'église de Saint-Gilles-du-Gard et elles ont été menées principalement par Heike Hansen, archéologue du bâti et ingénieure de recherche CNRS au Laboratoire d'Archéologie Médiévale et Moderne en Méditerranée, et Andreas Hartmann-Virnich, professeur au département d'archéologie et d'histoire de l'art de l'université d'Aix-Marseille I²⁰. Tel que mentionné, pour Hartmann-Virnich, le bloc de pierre indiquant l'inscription lapidaire de 1116 est en fait un remploi d'un bâtiment plus ancien (2012 : 143-144; 2013 : 297). Ainsi, l'auteur date plutôt la construction de l'église dans le dernier tiers du XII^e siècle²¹ (2012 : 143-144; 2013 : 297).

Les fouilles archéologiques ont cependant permis des découvertes importantes. En effet, les archéologues ont découvert des « traces matérielles des galeries du cloître roman [...] et des fragments inédits de son décor sculpté » (Hartmann-Virnich et Bonetti 2013 : 1). Les fragments de décor retrouvés sont, entre autres, des colonnettes, des chapiteaux ornés de feuilles d'acanthé ou de volutes et des hauts-reliefs figuratifs (Hartmann-Virnich et Bonetti 2013 : 2). Comme

²⁰ Pour de plus d'informations concernant les recherches archéologiques faites sur le bâtiment saint-gillois, il est suggéré de consulter les divers articles dans : (2013). *Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur un monument majeur de l'art roman*, « Bulletin Monumental », Paris : Société française d'archéologie, t. 4, n°171.

²¹ En effet, Hartmann-Virnich écrit : « la construction [de l'église] n'avait guère été achevée avant le second quart ou tiers du XII^e siècle, selon la typologie de la construction et du décor architectural. » (2012 : 143) et, dans un autre article, écrit « la date tardive de son architecture est confirmée sans équivoque par l'ensemble des données typologiques, techniques et stylistiques, et même celles de la numismatique (la représentation des monnaies dans la scène de l'achat des aromates est en effet suffisamment précise pour qu'on puisse les dater de la fin du XII^e ou du XIII^e siècle). » (2013 : 297). L'auteur poursuit en avançant l'hypothèse qui expliquerait l'inscription indiquant l'année 1116 en disant : « Si l'abbatiale actuelle, postérieure en termes de chronologie relative, ne peut donc être identifiée avec l'église commencée en 1116, la construction précoce des murs de la travée de la confession et leur relation avec l'emplacement et le bâti de l'ancien espace claustral suggèrent que le projet initial du nouvel édifice respectait davantage l'emprise de l'église du début du XII^e siècle, dont certaines parties furent sans doute maintenues pour abriter, protéger et rendre accessible le tombeau du saint pendant les travaux » (Hartmann-Virnich 2012 : 143).

mentionné par Hartmann-Virnich, ces découvertes sont majeures, car « il s'agit des seuls éléments de cette partie du monument issue d'un contexte archéologique connu et stratifié » (Hartmann-Virnich et Bonetti 2013 : 3). Les archéologues confirment que la construction du cloître est antérieure à celle de l'église haute (Hartmann-Virnich et Bonetti 2013 : 3, 7). Ainsi, les fragments de décors retrouvés pourraient être analysés avec des éléments qui semblent être sculptés en même temps, comme le chevet, la façade et le parement sud de l'église, puisque la ressemblance stylistique est notable²² (Hartmann-Virnich et Bonetti 2013 : 3, 7).

Étude iconographique

Bien que les grands thèmes bibliques sculptés sur la façade saint-gilloise aient déjà été identifiés par les chercheurs, nous ne pouvons porter un autre regard sur cette abbatale sans faire de nouveau une analyse iconographique pour en tirer nos propres conclusions. Pour ce faire, nous allons analyser les sculptures non pas comme de simples images bibliques, mais comme ce que Jérôme Baschet nomme, dans son livre *L'iconographie médiévale*, des « images-objets » (2008 : 155). L'auteur nous propose différentes manières d'approcher ces images-objets. Ces dernières sont en effet porteuses de significations et leur efficacité est due à la relation entre les sens que ces images-objets forment et les circonstances dans lesquelles elles sont insérées (Baschet 2008 : 155). De plus, par une étude de la sémantique, cela amène le spectateur à évaluer la situation de manière concrète (Baschet 2008 : 155). L'approche de Baschet permet de soulever plusieurs questions, par exemple, comment ces images-objets, par leurs qualités formelles et esthétiques, peuvent agir sur le spectateur et quelles sont les effets

²² Il énumère, entre autres, « Le décor végétal de différents éléments sculptés de l'église privilégie les mêmes feuilles d'acanthé charnues, utilisées tant dans la partie méridionale de la frise végétale de la façade que pour les éléments issus des fouilles du cloître, ainsi que sur le tailloir d'un des chapiteaux de la nef, à la face sud du pilier nord-ouest de l'ancienne croisée, ou encore sur le dernier contrefort oriental situé sur le mur extérieur du bras sud du transept de l'abbatale. [...] l'emploi de ce type de feuillage relève de la même période de travaux, de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle, mise en évidence par l'étude archéologique de l'édifice » (Hartmann-Virnich et Bonetti 2013 : 7).

produits sur celui-ci (2008 : 173)²³. C'est ce que nous tenterons, entre autres, de faire ressortir en analysant l'iconographie de l'église.

Certains auteurs, tels Barbara Franzé et Gil Fishhof, ont commencé ce processus en étudiant le contexte historique du XII^e siècle, principalement celui des croisades et de la lutte contre l'hérésie, pour comprendre le sens des œuvres sculptées de la façade saint-gilloise. Nous allons pouvoir continuer ce processus en regardant non seulement la situation entourant les hérétiques, mais aussi celle entourant les marchands et les femmes de l'époque, afin d'identifier en quoi ces images-objets sont une représentation de ces groupes sociaux.

L'étude de genre et d'identité

Les études en histoire de l'art qui englobent la question du genre et de l'identité sont un sujet assez récent, surtout en ce qui a trait à la période du Moyen Âge. Le premier écrit prometteur est sans doute le recueil d'articles de Norma Broude et de Mary Garrard *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, publié en 1982. Par la suite, le *Medieval Feminist Art History Project* (MFAHP), fondé en 1990 par Paula Gerson et Pamela Sheingorn, a aidé à promouvoir et à faire connaître les études sur l'art médiéval avec un regard sur la question de genre et d'identité²⁴. Aujourd'hui, le MFAHP est démantelé. Toutefois, d'autres regroupements sont toujours actifs, par exemple, la *Society for Medieval Feminist Scholarship* (SMFS) qui publie deux fois l'an dans son journal en ligne le *Medieval Feminist Forum* (MFF) (anciennement le *Medieval Feminist Newsletter* [MFN]²⁵) et qui ont toujours la même mission

²³ Pour plus d'informations sur les théories proposées par Baschet, consulter son article dans BASCHET, Jérôme (2010). « Iconography beyond Iconography: Relational Meanings and Figures of Authority in the Reliefs of Souillac », Robert A. Maxwell et Kirk Ambrose (éd.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*. Turnhout : Brepols, Coll. « Studies in the visual cultures of the Middle Ages », p. 23-46.

²⁴ Il va sans dire que la mission est renforcée à la suite de la publication de leur second livre, publié en 1992, *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, et de leur troisième, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, publié en 2005. Ces ouvrages omettent l'art européen des périodes avant, ce que l'on nomme, *Early Modern Period*, comme le souligne la médiéviste Rachel Dressler (2007 : 15).

²⁵ Le MFN est fondé en 1986 (il change de nom pour le MFF en 1999) à la suite de la rencontre de trois féministes médiévistes, E. Jane Burns, Roberta Krueger et Elizabeth Robertson, puis Thelma Fenster se joindra au groupe peu

commune, c'est-à-dire « encourager la communication [...] et le soutien mutuel entre les médiévistes féministes »²⁶ (SMFS 2018).

Les historiens de l'art, surtout les médiévistes, ont parfois une réticence à aborder l'étude des genres au Moyen Âge, car très peu d'écrits de cette période abordent la condition de la femme (Kurmman-Schwarz 2006 : 128). Toutefois, l'auteur Jeffrey Hamburger prouve que la femme noble médiévale, tout comme la religieuse, participaient activement à la création d'œuvres, principalement de manuscrits utilisés pour la dévotion personnelle, œuvres reflétant leurs visions²⁷. Quant aux images représentant des femmes,

Il faut bien sûr garder à l'esprit que ces représentations ne désignent pas la réalité, mais plutôt les idéaux et les normes de l'époque^[28]. Celles-ci ont été déterminées principalement d'un point de vue théologique, et donc masculin, puisque la grande majorité des représentations des femmes proviennent d'un contexte religieux. De plus, les images médiévales sont rarement représentatives sur le plan social, leur sujet étant fortement influencé par la culture des classes supérieures. La fonction la plus importante de ces images était de fournir un modèle de rôle approprié pour les femmes. La recherche sur l'image féminine médiévale a conduit à deux conclusions diamétralement opposées : Frugoni et Caviness forment une impression assez négative de la position de la femme, alors que McKitterick et Goetz tendent à une impression positive.²⁹

de temps après leur première publication (SMFS 2018). C'est en 1992 que l'organisation SMFS voit le jour (SMFS 2018).

²⁶ Traduction libre : « to encourage communication [...] and mutual support among feminist medievalists » (SMFS 2018). Toutefois, bien que les deux fondatrices du MFAHP, Paula Gerson et Pamela Sheingorn, aient été des membres actifs dans la SMFS, elles trouvaient que cette organisation était surtout concentrée sur l'histoire et la littérature plutôt que l'histoire de l'art et les possibilités de questionnements que ce champ d'études ouvre en ce qui a trait aux artistes, au mécénat et aux objets d'art et c'est ainsi que le MFAHP se différenciait (Dressler 2007 : 20).

²⁷ Pour plus d'informations sur le sujet, consulter les nombreux écrits de Hamburger, dont HAMBURGER, Jeffrey F. (2000). *Peindre au couvent : la culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris : Gérard Monfort.; HAMBURGER, Jeffrey F. et coll. (2008). *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, New York : Columbia University Press.; HAMBURGER, Jeffrey F. (1998). *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York : Zone Books, Coll. « Art and female spirituality in late medieval Germany ».

²⁸ Ici, Brigitte Kurmman-Schwarz paraphrase Hans-Werner Goetz dans *Frauen im frühen* publié en 1995 (p. 284-285).

²⁹ Traduction libre: « It should of course be borne in mind that these portrayals do not represent reality, but rather convey the ideals and norms of the age. These in turn were primarily determined from theological, and hence male, viewpoint, since the vast majority of the depictions of women originated in a religious context. Moreover, medieval images are rarely socially representative, their subject matter being heavily informed by the culture of upper classes.

Brigitte Kurmann-Schwarz apporte plusieurs points intéressants que nous essayerons de mettre en relation avec l'abbatiale de Saint-Gilles. En effet, le portail méridional comporte de nombreuses représentations de femmes, alors que tout le reste de la façade n'en comporte que trois. Ces figures de femmes sont toutes des saintes, donc elles ne représentent pas les Saint-Gillois; elles sont donc un modèle idéal à suivre. Cependant, nous évaluerons si ces images laissent aux spectateurs une impression positive ou négative de la condition féminine au Moyen Âge.

Cette théorie de genre, féministe et d'identité est une approche nouvelle pour analyser l'œuvre sculptée de la façade de Saint-Gilles, puisqu'il n'y a aucune étude faite sur le sujet. Étant donné que les sources écrites sur la femme au Moyen Âge sont limitées, il est important de faire ces analyses sur les œuvres tirées du domaine visuel pour essayer de comprendre davantage la place de celle-ci à l'époque médiévale.

Les théories de l'espace et les théories d'intention et de réception

Depuis le célèbre livre d'Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, publié en 1971, les chercheurs ont vu une possibilité dans la définition du mot « espace » qui depuis, ne font que se multiplier. Lefebvre, dans sa définition de l'espace, définit trois branchements, soit physique, social et mental (1974 : 19). Le premier se caractérise par sa représentation en soi, sa production et sa commande, puis le second renvoie à l'utilisation de l'espace et, enfin, le mental fait référence à la composante symbolique (Lefebvre 1974 : 18-39). Un autre aspect soulevé par Lefebvre est l'idée que l'espace est un produit construit par la société et pour celle-ci (1971 : 35-36). En effet, les gens qui l'ont conçu vont interagir dans cet espace selon ses contraintes et délimitations.

The most important function of these images was to provide an appropriate role model for women. Research into medieval female image has led to two diametrically opposed conclusions: Frugoni and Caviness form a fairly negative impression of women's position, whereas McKitterick and Goetz tend to a positive. » (Kurmann-Schwarz 2006 : 141).

Pour Alain Guerreau, une société prend nécessairement forme dans un espace qui est à la fois concret et symbolique (1998 : 167). Guerreau mentionne qu'au Moyen Âge, l'Église avait une exclusivité quant aux choix des représentations dans les lieux religieux (1998 : 170). Il est d'ailleurs important de ne pas l'oublier, puisque le sujet d'étude est une façade d'abbatiale. Donc, les membres du clergé ont forcément eu une influence dans le choix des sujets. Toutefois, il serait également intéressant de se questionner sur la présence possible d'autres personnes qui pouvaient intervenir et en quoi elles ont influencé la sélection des thèmes sculptés.³⁰

Cela nous amène à parler de la théorie de l'intention et celle de la réception. Divers types de publics ont accès aux images religieuses et ont alors une perception ainsi qu'une compréhension à différents niveaux. Au sommet de cette hiérarchisation se retrouvent les membres du clergé, spécialement les moines cloîtrés, qui ont été nommés des « super-readers »³¹ par les prédécesseurs (Mathews 2000 : 7). Ces *super-readers* interagissent avec les images dans leur quotidien, ont accès aux textes des manuscrits, ont également les connaissances pour comprendre les images à différents degrés de lecture et, surtout, ils ont le temps et l'envie de chercher à les comprendre (Mathews 2000 : 7-8). Plusieurs auteurs ont parlé du sujet et ont apporté leur propre définition. Par exemple, Stanley Fish nommera ces *super-readers* des *informed readers* et apportera les précisions suivantes :

Le *informed reader* est quelqu'un qui 1.) est un locuteur compétent de la langue à partir de laquelle le texte est construit. 2.) est en pleine possession de "la connaissance sémantique qu'un auditeur mature... apporte à sa tâche de compréhension". Cela comprend la connaissance (c'est-à-dire l'expérience, à la fois en tant que producteur et en tant qu'interprète) des ensembles lexicaux, des

³⁰ Pour plus d'informations sur la question de l'espace au Moyen âge, consulter, entre autres, CHIEFFO RAGUIN, Virginia et Sarah STANBURY (2005). *Women's Space: Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, New York : University of New York Press.; COHEN, Meredith et Fanny MADELINE (2014). *Space in the Medieval West: Places, Territories, and Imagined Geographies*, Farnham : Ashgate.; HANAWALT, Barbara A. et Michal KOBIALKA (2000). *Medieval Practices of Space*, Minnesota : University of Minnesota Press.

³¹ Le concept du *super-reader* vient d'une critique littéraire de Michael Riffaterre où il le décrit comme tel : « this "super-reader" in no way distorts the special act of communication under study : It simply explores that act more thoroughly by performing it over and over again » (Riffaterre 1966 : 215). Mentionnons que l'auteur, dans sa définition, laisse sous-entendre une certaine flexibilité en ce sens où devenir un *super-reader* peut s'apprendre.

probabilités de colocalisation, des idiomes, des dialectes professionnels et autres, etc. 3.) a une compétence littéraire.³²

Donc, ces moines cloîtrés correspondent bien à cette définition donnée par Fish. Ils ont une excellente connaissance de la Bible et sont donc en mesure de reconnaître et d'interpréter les thèmes sculptés, en plus d'être en possession de la connaissance sémantique de la religion chrétienne.

Ces approches théoriques amènent une nouvelle manière d'analyser l'iconographie de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard. C'est une façade qui donne sur une place (espace) publique et plusieurs types de lecteurs y ont accès. Nous pouvons donc nous questionner à savoir comment ces différents publics perçoivent ou comprennent le langage iconographique de cette façade.

³² Traduction libre : « The informed reader is someone who 1.) is a competent speaker of the language out of which the text is built up. 2.) is in full possession of "the semantic knowledge that a mature ... listener brings to his task of comprehension." This includes the knowledge (that is, the experience, both as a producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, etc. 3.) has literary competence. » (Fish 1970 : 145).

Chapitre 1 : Les représentations féminines

1.1 Analyse iconographique du portail méridional

Commençons tout d'abord par une brève énumération des thèmes sculptés sur le portail méridional (**Figure 5**) qui est composé d'un grand nombre de représentations féminines. En plein centre du tympan sud se trouve *La Crucifixion* et, au-dessus de celle-ci, il y a les représentations du soleil et de la lune. Lorsque représenté sur une façade ou même l'intérieur de l'église, ce choix de thèmes sculptés sur le tympan sud (*La Crucifixion* et le soleil et la lune) est rare au XII^e siècle. À cette époque, nous retrouvons plutôt des exemples de ce sujet représenté dans les enluminures de manuscrits. De part et d'autre de *La Crucifixion* se trouvent deux centurions, la représentation de l'*Ecclesia* et de Marie, puis le disciple Jean, un ange et la représentation de *Synagoga*.

Quant à la frise et au linteau, des scènes du Nouveau Testament sont représentées. Nous retrouvons *Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs*³³, *Noli me tangere*³⁴, *Le repas chez Simon*³⁵, *Les Saintes Femmes achetant les aromates*³⁶, *Les Saintes Femmes au tombeau*³⁷, *Les Saintes Femmes annonçant aux disciples la résurrection du Christ*³⁸ et une apparition du Christ à un disciple³⁹.

La plupart du temps, lorsque les auteurs abordent le sujet du portail méridional de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, c'est pour analyser le tympan sud et pour associer les représentations sculptées à l'hérésie ou à une figure de « l'autre », c'est-à-dire des non-chrétiens. Mais que faire de toutes ces représentations de femmes qui ornent non seulement le tympan sud, mais aussi la frise et le linteau en entier du portail méridional?

³³ Luc 24, 13-27.

³⁴ Marc 16, 9; Jean 20, 11-18.

³⁵ Matthieu 26, 6-13; Marc 14, 3-9; Luc 7, 36-50; Jean 12, 1-8.

³⁶ Marc 16, 1; Luc 23, 55-56.

³⁷ Matthieu 28, 1-10; Marc 16, 1-8; Luc 24, Jean 20, 1-18.

³⁸ Matthieu 28, 8; Luc 24, 9-11; Jean 20, 2.

³⁹ Cette apparition du Christ à un disciple, dans sa composition, ne fait référence à aucun passage précis du Nouveau Testament.

1.1.1 Le tympan méridional

Tout d'abord, il y a, sur le tympan méridional, autour de la crucifixion (**Figure 5**), entassée à l'extrême gauche (du point de vue du spectateur), deux centurions, probablement Longin et Stephaton, suivi de la représentation d'*Ecclesia*, richement vêtue, puis la Vierge Marie. À droite de la crucifixion, nous voyons Jean l'évangéliste et un ange plongeant sur une représentation de *Synagoga* qui culbute sous le souffle de l'ange et qui, de ce fait, perd sa couronne. Surplombant le tout, les allégories du soleil, une figure masculine, et de la lune, une figure féminine, sont représentées. Cette représentation dans sa composition n'est pas inhabituelle; cependant, certaines figures auraient pu être optionnelles, telles l'*Ecclesia*, la *Synagoga*⁴⁰ et l'ange ainsi que les figurations de la lune et du soleil.

1.1.2 La résurrection de Lazare et Le repas chez Simon

Outre Marie sur le tympan Nord et les représentations de femmes du portail sud, les seules autres images féminines présentes sur la façade se trouvent sur la frise du portail central sur le côté gauche. Nous pouvons voir les représentations des deux sœurs, Marie Madeleine et Marthe⁴¹, implorant le Seigneur de faire ressusciter leur frère. S'ensuit immédiatement après

⁴⁰ Lorsque les allégories d'*Ecclesia* et de *Synagoga* sont représentées ensemble, la plupart du temps, c'est dans un but d'opposition entre la chrétienté et le judaïsme ainsi que dans la dualité entre le Nouveau Testament et l'Ancien Testament. Nombreuses études sur ce sujet au Moyen Âge ont été écrites notamment la monographie de l'historien de l'art Herbert Kessler et de l'historien David Nirenberg (KESSLER, Herbert L. et David NIRENBERG (2011). *Judaism and Christian Art Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press) et celle de l'historien Dominique Iogna-Prat (IOGNA-PRAT, Dominique (1998). *Ordonner et exclure : Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris : Aubier, Coll. « Collection historique »). Ce dernier parle de l'évolution lente de la haine des chrétiens envers les juifs et de l'influence de Pierre le Vénérable dans ce processus (Iogna-Prat 1998 : 265-323). Quant à l'ouvrage de Kessler et de Nirenberg, ils rassemblent plusieurs auteurs de renom autour du sujet des juifs et des chrétiens. Plusieurs auteurs ont apporté leurs hypothèses sur la connotation des représentations d'*Ecclesia* et de *Synagoga* sur le tympan à Saint-Gilles. Pensons, entre autres, à celle de Carra Ferguson O'Meara, qui pour elle, cette image, dans l'ère de la seconde croisade, représente la victoire du christianisme sur l'islam, donc cette *Synagoga* est associée non pas aux juifs, mais aux musulmans (1977 : 95-161). Le fait que l'ange, par son souffle, fait trébucher *Synagoga*, représente la victoire de la chrétienté sur l'islam (O'Meara 1977 : 95-161).

⁴¹ Marthe est la sœur de Lazare. Toutefois, la tradition a confondu une certaine Marie, sœur de Marthe, avec Marie Madeleine (Apostolos-Cappadona 1996 : 238, 240), c'est pourquoi nous pouvons affirmer qu'il s'agit bien de cette

cette scène, celle de *La résurrection de Lazare* (**Figure 6**). L'une au premier-plan est agenouillée, probablement Marie Madeleine⁴², les mains jointes suppliant le Christ. L'autre, au second plan, également agenouillée, ou en train de s'agenouiller, a les bras levés comme si elle allait faire une révérence devant le Seigneur. Nous remarquons que Marie Madeleine est dans une position d'humilité, c'est-à-dire accroupie devant le Christ, et elle est sculptée repliée sur elle-même, ce qui donne l'illusion qu'elle est toute petite puisqu'elle prend peu de place. Inversement, dans le cloître d'Arles, cette même représentation est très différente (**Figure 7 et 7.1**). Il est possible d'identifier une femme (**Figure 7.1**) et une seconde figure, dont le visage est martelé, pose un problème quant à l'identification du sexe de ce personnage (**Figure 7**). Quoiqu'il en soit, que ce soit une ou deux femmes⁴³ qui sont illustrées sur ce chapiteau, elles n'adoptent pas une position d'humilité, mais sont sculptées de la même hauteur que les hommes⁴⁴.

Revenons à notre portail sud et regardons une autre représentation de Marie Madeleine où elle est sculptée, encore une fois, dans une position d'humilité : *Le repas chez Simon* (**Figure 8**). Cet épisode est décrit par les quatre évangélistes, mais leurs récits diffèrent⁴⁵. En ce qui a trait à la représentation à Saint-Gilles, nous pouvons nous référer plutôt à l'Évangile de saint Luc⁴⁶. Elle est représentée en position complètement accroupie devant le Christ et fixe

dernière qui est représentée sur la façade de l'abbatiale. Il est également raconté que Marthe a accompagné Marie Madeleine et leur frère Lazare dans leur périple en Provence (Apostolos-Cappadona 1996 : 238, 240).

⁴² Cet épisode est raconté dans Jean 11 et il est écrit : « Lorsque Marie fut arrivée là où était Jésus, et qu'elle le vit, elle tomba à ses pieds [...] » (Jean 11, 32).

⁴³ Dépendamment des représentations de ce thème, il est illustré une ou deux femmes.

⁴⁴ La mention d'égalité est peut-être fortement employée ici. Toutefois, les personnages féminins et masculins sont sculptés de la même taille.

⁴⁵ Dans l'Évangile de Luc, Jésus est invité à manger chez Simon le Pharisien et Marie Madeleine mouille les pieds du Christ de ses larmes, puis les essuie avec l'aide de ses cheveux pour les oindre, par la suite, de parfums (Luc 7, 36-50). C'est uniquement dans cet Évangile qu'il est clairement écrit que le Christ pardonne les péchés de Marie Madeleine. Selon l'Évangile de Jean, Jésus est invité à un repas et Marthe ainsi que Lazare sont présents. Marie Madeleine lui oint les pieds de parfum, puis les essuie de ses cheveux et Judas remet en question ce geste (Jean 12, 1-8). Les Évangiles de Marc et de Matthieu se ressemblent davantage. Le repas se déroule chez Simon le lépreux et Marie Madeleine répand du parfum sur la tête du Christ (Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9).

⁴⁶ Nous pouvons affirmer qu'il s'agit de la version dans l'Évangile selon saint Luc, puisque Marie Madeleine est aux pieds du Seigneur, éliminant donc les extraits de Marc et de Matthieu. De plus, aucune autre femme n'est présente, alors que dans la version de Jean, Marthe est présente. Si nous nous fions à cet extrait dans l'Évangile selon Luc, l'homme à qui Jésus adresse la parole, dans la représentation saint-gilloise, est Simon le Pharisien et

intensément les pieds du Seigneur qu'elle essuie avec ses cheveux⁴⁷. Elle se retrouve en position d'humilité et elle est représentée toute petite et menue, ce qui, n'est pas inhabituel lorsque l'on pense à la représentation sur le linteau de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Neuilly-en-Donjon⁴⁸. La version racontée dans l'Évangile selon Jean inclut la présence de Lazare et de Marthe. Cette dernière n'est pas représentée dans la scène à Saint-Gilles. Toutefois, dans le cloître à Arles, nous pouvons clairement identifier Marthe derrière Marie Madeleine agenouillée en train d'essuyer les pieds du Christ avec ses cheveux (**Figure 9**). Dans le cloître Saint-Trophime, Marie Madeleine est représentée prenant plus d'espace. Nous retrouvons le même thème illustré à Saint-Gilles et à Arles, mais représenté selon les écrits de deux évangélistes. Il est intéressant de voir qu'à Saint-Gilles, ils n'ont pas choisi de représenter la version de l'Évangile selon saint Jean, donc de ne pas représenter Marthe, comme l'a fait le sculpteur d'Arles, mais de se fier plutôt à l'Évangile selon saint Luc. Étrangement, ils n'avaient pas de gêne à représenter des figures féminines, alors pourquoi ne pas en profiter ici pour en représenter davantage, surtout sur ce portail sur lequel les présences féminines abondent? Il est cependant difficile d'avancer des hypothèses sur cette question; néanmoins, il est important de la soulever, car comme nous l'avons mentionné, Arles et Saint-Gilles font partie d'un même style régional et, pour de nombreuses représentations, nous percevons clairement des similitudes entre les deux lieux.

Il est pertinent de rappeler que lors de ces deux scènes, *La résurrection de Lazare* et *Le repas chez Simon*, le Christ n'a pas encore pardonné les fautes de la pécheresse, Marie

non Judas, comme certains l'ont faussement identifié (Stoddard 1973 : 77), puisque ce dernier est uniquement présent dans la version de Jean.

⁴⁷ Il est intéressant de souligner ici que de tout le portail sud, le seul visage non mutilé est celui-ci. Est-ce parce que les rebelles ne se sentaient pas menacés par cette figure (féminine) ou parce qu'à ce moment, dans le récit biblique, elle n'est que pécheresse.

⁴⁸ Pour l'église Sainte-Marie-Madeleine à Neuilly-en-Donjon, voir l'illustration dans HORVAT, Frank et Michel PASTOUREAU (2007). *Figures romanes*, Nouv. éd., Paris : Seuil, p. 49. Bien que cette église se retrouve à plus de 400 km de Saint-Gilles, elle est datée du milieu du XI^e siècle et nous retrouvons une représentation qui est sculptée sur l'extérieur de l'église et qui reprend le récit selon saint Luc, sans la présence de Marthe. Les images de cette époque reprenant ce sujet sont plutôt rares. Pensons également à l'église Saint-Hilaire à Saint-Hilaire-la-Croix qui reprend également, sur le tympan sud, le même sujet, Marie Madeleine allongée sur le sol et lavant les pieds du Christ sans la présence de Marthe, mais dont la datation est plus prématurée (début du XI^e siècle) et se trouve à 90 km de Neuilly-en-Donjon (également plus de 400 km de Saint-Gilles).

Madeleine, c'est donc possiblement pour cette raison qu'elle est représentée, à Saint-Gilles, en position d'humilité, puisqu'elle est en train de se repentir. C'est seulement à la fin du repas chez le Pharisien que, selon l'Évangile de Luc, et uniquement dans cet Évangile, le Christ s'adresse à Marie Madeleine en lui disant « Tes péchés sont pardonnés » (Luc 7, 48) et un peu plus loin « Ta foi t'a sauvée, va en paix » (Luc 7, 50). Ce moment est un événement clé dans le récit pour Marie Madeleine, car elle passe d'une pécheresse à une disciple du Christ. C'est peut-être pour cette raison que la version du récit de Luc a été privilégiée puisque le moment où ses fautes sont pardonnées par le Seigneur est primordial pour notre compréhension de ce portail.

1.1.3 *Noli me tangere*

Une fois que le Christ pardonne les péchés de Marie Madeleine, elle est représentée tout autrement sur la façade de Saint-Gilles, notamment dans la scène du *Noli me tangere*⁴⁹ située à la jonction de la frise sur le côté gauche (**Figure 10, 10.1**). Certains auteurs ont mentionné le caractère très inhabituel dans la figure de Marie Madeleine dans cette scène. Également, à l'origine, ce bloc de pierre ne devait pas être là⁵⁰ (Scott 1981 : 68). Habituellement, dans cette scène, Marie Madeleine peut être représentée au pied du Christ ou assise, plus rarement debout, et souvent dans un jardin près de la tombe de Jésus. Cependant, sur la frise saint-gilloise, elle est assise bien droite sur un trône et l'une de ses mains est levée. Bien que son visage soit martelé, nous pouvons déduire que son regard était porté vers le Christ. Ici, elle n'est plus pécheresse, mais elle est représentée dans une allure de la Vierge dite « Trône de sagesse »⁵¹.

⁴⁹ Le *Noli me tangere* est la scène où le Christ apparaît à Marie Madeleine après que cette dernière se soit rendu compte que le tombeau, dans lequel Jésus était déposé après sa mort, était vide. *Noli me tangere* signifie « Ne me touche pas » faisant ainsi référence à la phrase dite par le Christ lorsque Marie Madeleine tenta de le toucher lorsqu'il est apparu devant elle.

⁵⁰ « The awkward physical and iconographic relationship to one another, however, suggest that they were not originally intended to be placed next to one another [...] we saw that it was indeed the case. » (Scott 1981 : 68). Scott souligne les irrégularités dans la structure à la suite de ses recherches sur l'archéologie du bâti, mais ne propose pas de piste de réflexion quant à ce qui devait initialement avoir à cet endroit.

⁵¹ Scott mentionne l'étrange ressemblance dans la posture et dans l'habillement de Marie Madeleine en comparaison avec la représentation de Marie dans la scène de l'*Annonciation* sur le chapiteau dans le cloître d'Arles (**Figure 16.1**) (1981 : 69).

Même si à l'origine, le bloc de pierre ne devait pas être placé à cet endroit, la décision a tout de même été prise de le positionner là pour représenter Marie Madeleine.

1.1.4 Le linteau méridional

Le linteau méridional est composé de deux scènes, soient *Les Saintes Femmes achetant les aromates* et *Les Saintes Femmes au tombeau* (**Figure 11, 11.1, 11.2**). Dans ces deux scènes, autant les représentations d'hommes que celles de femmes prennent la hauteur totale du cadre. Cependant, les hommes sont figurés soit assis (les marchands et l'ange), soit assoupis (les soldats); ils sont donc d'une taille supérieure à celle des femmes.

Il est intéressant de souligner l'absence d'échange de regard entre les femmes et les hommes, de même que l'absence de contacts physiques entre les deux sexes. Les soldats sont endormis et en ce qui a trait aux marchands, l'un d'eux est concentré sur sa marchandise et l'autre fixe sa balance. Enfin, l'angle du visage de l'ange, bien qu'il soit détruit, est dirigé vers le haut, donc son regard va soit vers le ciel, soit vers la femme qui l'interpelle. Toutefois, cette dernière a la tête un peu inclinée vers le bas, donc elle ne regarde pas directement l'ange (**Figure 11.1, 11.2**). Les femmes au Moyen Âge ne pouvaient pas regarder un homme directement dans les yeux, car elles ne devaient pas attirer les hommes par leur regard (Kurmann-Schwarz 2008 : 142)⁵².

Inversement, dans le cloître à Arles, ces deux mêmes représentations se retrouvent sur un pilier, mais sont illustrées différemment (**Figure 12**). D'un côté, l'espace est divisé en deux

⁵² Brigitte Kurmann-Schwarz explique « The concepts of vision and “the gaze” are of great importance in the visual arts. [...] A woman was not supposed to attract a man's attention with provocative glances; she should on the contrary be completely invisible to male eyes. » (2008 : 142). Ce concept du regard féminin (*female gaze*), est un sujet abordé par les médiévistes. Il serait intéressant de faire une recherche plus approfondie pour valider l'hypothèse avancée dans cette présente étude et pour comprendre si c'est le cas uniquement sur les façades d'église ou si ce même principe se voit dans les espaces monastiques réservés aux hommes. Enfin, pour plus d'informations sur le sujet du regard au Moyen Âge, et autour de la question du genre, consulter CAVINESS, Madeline Harrison (2001). *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy*, Pennsylvania : University of Pennsylvania Press.

parties, sur la partie supérieure se retrouvent les trois Saintes Femmes debout, tenant les aromates et, dans la partie inférieure, nous apercevons les deux marchands assis le regard porté sur leur marchandise et leurs pièces de monnaie (**Figure 12.2**). Ici encore, il n'y a aucune interaction (regard ou contact physique) entre ces deux scènes qui sont clairement séparées, mais vont implicitement de pair. L'espace n'est pas séparé en deux sections égales. En effet, la partie supérieure, celle représentant les Saintes Femmes, est un peu plus grande que la partie inférieure où les marchands sont représentés. Cette intention était sans doute volontaire et le sculpteur a peut-être voulu sculpter les femmes et les hommes de taille égale, car n'oublions pas que les marchands sont représentés assis. Ceci pourrait expliquer pourquoi leur espace est plus petit. De l'autre côté, nous pouvons apercevoir, dans le registre inférieur, deux soldats endormis. Dans le registre au centre, il y a deux anges de part et d'autre d'un tombeau vide. Enfin, dans la partie supérieure, le Christ ressuscité (**Figure 12.1**). Toutefois, il manque les Saintes Femmes devant le tombeau pour compléter la scène. Puisque de l'autre côté de ce pilier les femmes sont dans une section séparée des marchands et que leurs corps sont orientés en direction du tombeau, nous pouvons comprendre que les représentations sur les deux faces de ce pilier sont implicitement liées.

1.1.5 Scène inconnue : une apparition du Christ

Sur le côté gauche de la frise saint-gilloise, nous apercevons un autre exemple de femmes représentées dont les têtes, bien que les visages aient été martelés, sont inclinées vers le bas. Nous pouvons alors supposer que leurs regards ne croisaient pas ceux des hommes. Il s'agit des Saintes Femmes interpellant trois hommes; le premier est assis et interagit avec la première femme, le second est dans une position d'écoute derrière l'homme assis et le troisième leur tourne le dos pour interagir avec la représentation du Christ. La position du corps de ce dernier est le miroir du Christ représenté dans la scène qui lui fait directement face, c'est-à-dire le *Noli me tangere* (**Figure 13, 13.1, 13.2**). Quelle est cette scène méconnue tant dans la tradition visuelle que le Nouveau Testament? Comme certains l'ont mentionné, les Saintes Femmes vont

raconter aux disciples la résurrection du Christ (**Figure 13.1**) (Stoddard 1973 : 77)⁵³. Pour comprendre l'iconographie, il faut se référer à l'Évangile de saint Luc (24, 1-52). En effet, il est le seul à mentionner que trois femmes sont allées annoncer la résurrection du Christ aux apôtres et aux autres disciples présents. Les apôtres et les disciples, qui doutent des propos de ces femmes, sont représentés par ces deux personnages (celui assis et celui derrière en train d'écouter). Même s'ils ne sont que deux, il est probablement sous-entendu qu'ils sont plus nombreux. Par la suite, le récit de saint Luc nous raconte l'apparition du Christ à deux disciples en route pour Emmaüs. Ce thème est également représenté sur la frise méridionale, sur le côté gauche, caché derrière un chapiteau (**Figure 14, 14.1**)⁵⁴. Enfin, l'Évangile selon Luc se termine avec une scène de bénédiction, puis le Christ s'élève vers le ciel (**Figure 13.1, 13.2**). Ici, il ne bénit qu'une seule personne, mais, encore une fois, il est probablement implicite qu'ils sont plusieurs. De plus, dans le récit biblique selon saint Luc (24, 9-12), les disciples auxquels les femmes s'adressent ne croyaient pas en la résurrection, au moment où elles leur en ont fait l'annonce et c'est ce que la représentation visuelle met en évidence. En effet, le personnage assis a sa main gauche levée, sa paume face aux femmes en signe d'arrêt et, de sa main droite, il se pointe lui-même. Derrière lui se trouve un second disciple attentif à ce qui se passe devant lui. Tous les deux tournent le dos au Christ, donc ne croient pas en sa Résurrection. Nous pouvons supposer que le troisième personnage croit maintenant puisqu'il fait face au Christ et tourne le

⁵³ Stoddard amène également la possibilité que le personnage assis soit la représentation du Christ qui apparaît aux Saintes Femmes tel que décrit dans l'Évangile de Matthieu (Mt 28, 9-10) (**Figure 13.1**) (1973 : 77). Toutefois, comme l'auteur le mentionne dans cet extrait biblique, le Seigneur apparaît qu'à deux des trois femmes (1973 : 77), donc devons-nous écarter cette hypothèse ou pouvons-nous penser que cette troisième femme est plutôt l'ajout du sculpteur ou du mécène? Puis, toujours selon Stoddard, dans la **Figure 13.2**, il considère la scène comme une apparition du Christ (Jean 20, 19-23) à deux disciples (personnage qui lui fait face directement et l'autre derrière celui-ci) (1973 : 77), et ce, même si l'un de ces deux personnages tourne le dos à Jésus en se penchant sur le personnage assis. Dans la tradition biblique, il est mentionné que Jésus apparaît aux disciples sans mentionner de nombre exact. Encore une fois, il serait inhabituel, voire inapproprié, de représenter un disciple tournant le dos au Christ ressuscité et donc nous pouvons alors penser que le Seigneur apparaît qu'au disciple qui lui fait directement face.

⁵⁴ Stoddard souligne que cette représentation des disciples en route pour le village d'Emmaüs est un thème souvent représenté dans les lieux de culte sur le chemin de Compostelle et les disciples font référence aux pèlerins du Moyen Âge (1973 : 77).

dos aux deux autres disciples. De plus, il tient dans sa main un calice, symbole de la transsubstantiation, c'est-à-dire de l'Eucharistie. Ainsi, il croit en la Résurrection du Christ.

1.1.6 Comparaison : Saint-Gilles et Arles

Nous pouvons constater également qu'aucune des scènes décrites sur le portail méridional ne se retrouve sur la façade de la cathédrale Saint-Trophime. À Saint-Gilles, nous remarquons des scènes de femmes maternelles, repenties ou saintes, mais aucune image représentant la femme de manière négative. Inversement, sur la façade de la cathédrale d'Arles, il y a autant de représentations de Marie, que de représentations négatives de la femme : Ève lors du péché originel ou encore une femme nue sur le dos d'un dragon et sculptée entre les jambes d'un démon (peut-être la grande prostituée présentée dans l'Apocalypse) qui ne peut être qu'un symbole du mal. Également, comme mentionné précédemment, les thèmes de la façade saint-gilloise se retrouvent aussi dans le cloître d'Arles. De plus, dans le cloître, nous pouvons aussi observer des représentations de femmes pécheresses : une sirène et la représentation de la luxure (une femme avec deux serpents qui lui mordent la poitrine), pour ne nommer que ces deux-là.

1.2 L'histoire de Marie Madeleine

Nous ne pouvons pas nier qu'en effet, il y a une forte concentration de scènes mettant en vedette Marie Madeleine et d'autres saintes femmes, le tout condensé sur le portail méridional. Qui est Marie Madeleine pour les chrétiens au Moyen Âge? Et surtout, comment est-elle perçue par ceux-ci? Dès le début de l'époque médiévale, l'Église chrétienne d'Occident confond trois personnages en une seule et même personne nommée Marie Madeleine soit : Marie de Magdala, Marie de Béthanie (la sœur de Marthe) et une autre pécheresse (Apostolos-Cappadona 1996 : 242-244). C'est pourquoi, sur la façade à Saint-Gilles, toutes les représentations font référence à Marie Madeleine. Elle est un personnage important, car c'est la disciple des disciples, la première témoin de la Résurrection du Christ et l'exemple d'une sainte pénitente (Apostolos-Cappadona 1996 : 244). En effet, elle constitue le parfait modèle de la femme pécheresse qui se

repent, se fait pardonner par le Christ, le suit ensuite, puis vit une vie sainte exempte de péchés. Dans *La Légende dorée*, il est raconté à son égard qu'elle aurait été mise dans un bateau avec son frère et sa sœur (Lazare et Marthe) pour aller en Provence où Marie Madeleine choisit une vie d'ermite pendant une trentaine d'années dans la région de la Sainte-Baume⁵⁵ (Apostolos-Cappadona 1996 : 244; Voragine 2008 : 142-146; Murray et Murray 2004 : 317).

Marie Madeleine est célébrée le 22 juillet et, dès le X^e siècle, un sermon⁵⁶ est lu et mis en scène en son honneur (Duby 1995 : 44-46). Le point intéressant à soulever est le fait que lors de cette représentation théâtrale, ce sont des moines qui jouaient des scènes de la vie de la sainte, dont *Les Saintes Femmes au tombeau* (Duby 1995 : 44-46). Ces hommes incarnaient des femmes pour l'enseignement des autres moines, hommes également, qui assistaient à la messe (Duby 1995 : 44-46). Marie Madeleine est célébrée, fêtée et vénérée par des hommes. Malgré le fait qu'elle soit une femme, elle est un modèle.

La translation des reliques de Marie Madeleine vers la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay s'est faite au milieu du XI^e siècle et, grâce à cette action, le lieu a gagné en importance sur le chemin de Compostelle (Murray et Murray 2004 : 317). À la suite de prières adressées à Marie Madeleine par des pèlerins de passage à Vézelay, plusieurs ont été témoins de miracles qui ont été racontés. Entre autres, dans le *Guide du pèlerin*, il est rapporté qu'après avoir été prier à Vézelay les reliques de la sainte, des aveugles ont retrouvé la vue et des muets l'usage de la parole (Vielliard 1969 : 51). Selon ce qui est écrit dans le guide, « le très saint corps de la bienheureuse Marie-Madeleine doit être d'abord et à juste titre vénéré par les pèlerins »⁵⁷ (Vielliard 1969 : 51). L'auteur du guide continue en racontant comment Marie Madeleine, avec ses larmes, a lavé, puis a essuyé, avec l'aide de ses cheveux, les pieds du Christ

⁵⁵ Aucun fait historique ne prouve la véracité de cette partie de récit (Murray et Murray 2004 : 317), mais même si *La Légende dorée* (milieu du XIII^e siècle) a été écrite après la construction de l'église abbatiale de Saint-Gilles, ce fait devait être connu des gens au Moyen Âge avant la parution de ce manuscrit.

⁵⁶ L'origine de la date et de l'auteur de ce sermon sont incertaines, mais l'hypothèse tangible est qu'il est daté au début du X^e siècle et qu'il est peut-être attribué à Eudes abbé de Cluny (Duby 1995 : 46). Nous pouvons assumer que l'auteur de ce sermon est un homme.

⁵⁷ Traduit d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll : « primitus beate Marie Magdalene corpus dignissimum juste a peregrinantibus venerandum est. » (Vielliard 1969 : 50).

et comment Jésus lui a pardonné (Vielliard 1969 : 51). Ensuite, il explique rapidement qu'elle est venue en Provence par le port de Marseille (Vielliard 1969 : 51). À sa mort, elle a été enterrée à Aix et ses reliques ont été ensuite déplacées jusqu'à Vézelay (Vielliard 1969 : 51) où « une grande et très belle basilique et une abbaye de moines furent établies [et où] les fautes y sont, pour l'amour de la sainte, remises par Dieu aux pécheurs »⁵⁸ (Vielliard 1969 : 53). Même saint Bernard a fait de ce lieu le point où il a prêché la seconde croisade (Duby 1995 : 39), après que Saint-Gilles a été le point de départ de la première croisade. À Vézelay, Geoffroi, le nouvel abbé élu en 1037, a entrepris de remettre un peu d'ordre dans le monastère et, entre autres, il a demandé de rédiger un ouvrage de miracles (Duby 1995 : 54-55). Certains auteurs croient que c'est Geoffroi qui a attribué l'identité de Marie Madeleine aux reliques à Vézelay, alors que l'abbé aurait pu sélectionner n'importe quel autre saint ou sainte (Duby 1995 : 54-55). Une des raisons à considérer serait la montée en popularité du culte de celle-ci en Occident et le fait qu'elle soit devenue la patronne de la réforme dans la région (Duby 1995 : 55).⁵⁹

Selon l'histoire de Marie Madeleine, elle a vécu en Provence. Peut-être qu'à Saint-Gilles, voyant la montée en popularité du culte de la sainte et l'affluence des gens qui se rendaient à Vézelay, un lieu qui est sur une route de pèlerinage différente de celle de Saint-Gilles, les Saint-Gillois croyaient qu'ils allaient perdre des pèlerins au profit de la basilique. Cette basilique ne présente que très peu de représentations visuelles de Marie Madeleine, mais au XII^e siècle, les pèlerins croyaient fermement qu'elle abritait les reliques de la sainte. Avec la mise en valeur de sa vie, dont l'histoire est sculptée sur la façade saint-gilloise, nous pouvons voir une façon de revendiquer son importance pour la région provençale et de réaffirmer le fait qu'elle a vécu en Provence, pour ainsi attirer un maximum de pèlerins.

En ce qui a trait aux deux autres femmes se tenant près de Marie Madeleine lors de l'achat des aromates et au tombeau du Seigneur, les quatre évangiles rapportent l'histoire de

⁵⁸ Traduction de Vielliard : « In quo etiam loco ingens ac pulcherrima basilica monacorumque abbacia constituitur; peccatoribus delicta ipsius amore a Domini dimittuntur » (Vielliard 196 : 52).

⁵⁹ Pour plus d'informations sur la vie de sainte Marie-Madeleine, consulter PINTO-MATHIEU, Élisabeth (1997). *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, Paris : Beauchesne.

manière différente. Le nombre de femmes présentes diffère (deux ou trois) tout comme leur identification. Cependant, tous s'entendent pour dire que Marie Madeleine est présente (Murray et Murray 2004 : 332-333).

1.3 Le tympan septentrional

Après avoir analysé le portail méridional, voyons la dernière figure féminine de toute la façade saint-gilloise. Sur le tympan septentrional, nous retrouvons, pour la seconde fois, Marie (**Figure 15, 15.3, 15.4**). Le tympan est composé de trois parties distinctes. En plein centre, une *Vierge à l'Enfant* est encadrée par deux colonnes⁶⁰ qui permettent de délimiter clairement les différentes scènes. Ce type de représentation est commun dans l'iconographie chrétienne au Moyen Âge et est, à Saint-Gilles, composé de manière classique : les personnages sont intronisés et, bien qu'endommagée, Marie nous fait face en tenant, de sa main gauche, l'enfant assis sur sa jambe gauche le corps quasi perpendiculaire. Aujourd'hui, il ne nous reste que des fragments de sa main droite, ce qui nous laisse perplexes sur sa gestuelle. Toutefois, nous pouvons comparer le tympan nord à Saint-Gilles avec ceux de lieux qui font partie d'un même style régional, tels Beaucaire et Montfrin, puisque leurs tympanes sont composés avec les mêmes sujets. Nous pouvons conclure qu'il y a une possibilité que la Vierge, celle représentée sur le tympan nord à Saint-Gilles, tenait un fleuron dans sa main droite⁶¹. Inversement, le Christ a sa

⁶⁰ Si nous comparons ces colonnes à celles qui se retrouvent sur l'un des chapiteaux dans le cloître de Saint-Trophime (**Figure 16.1**), nous apercevons les mêmes groupes de personnages. Ce chapiteau n'a pas été mutilé, ce qui permet de voir les similitudes avec les fragments du tympan à Saint-Gilles. Donc, nous pouvons imaginer à quoi ressemblait la représentation à Saint-Gilles : deux colonnes se terminant par des chapiteaux et des motifs architecturaux en arrière-plan.

⁶¹ Nous pouvons observer, dans toutes les régions de la France, une explosion dans la fabrication de statues en bois de Vierge de type *Trône de Sagesse*, au XII^e siècle (Foryth 1972 : 134-135). Elles ont des ressemblances stylistiques avec celles sculptées en pierre de la même époque (Foryth 1972 : 134-135), comme c'est le cas avec la représentation à Saint-Gilles. Il existe ainsi plusieurs traditions visuelles sur la gestuelle de la main droite de la Vierge dans ce type d'iconographie. La plupart du temps, dans ce style de sculpture en bois, Marie tient l'Enfant de ses deux mains. Il existe toutefois des variantes, car il arrive, en effet, qu'elle tienne un fleuron ou une sphère de sa main droite tout en tenant l'Enfant de sa main gauche. À Saint-Gilles, vu la position du bras droit, nous pouvons éliminer l'option où elle tient son enfant de ses deux mains, donc nous ne pouvons que spéculer sur ce qu'il y avait initialement. Heureusement, à Beaucaire (**Figure 1**), tout près de Saint-Gilles, il subsiste encore

main gauche posée sur un manuscrit et sa main droite, levée en signe de bénédiction⁶², et la Vierge et l'Enfant sont vêtus d'habits amples.

À l'extrémité gauche (du point de vue du spectateur) de ce tympan se retrouvent les trois Rois mages (**Figure 15.1**), vêtus d'habits somptueux et tenant dans leurs mains les présents à offrir. Leur histoire est racontée dans l'Évangile de saint Matthieu (Mt 2, 1-12). Comme O'Meara le fait remarquer, la représentation des Rois mages évoque deux moments distincts, soient lorsqu'ils aperçoivent l'étoile qui les guida jusqu'à l'Enfant Jésus et le moment

certaines parties, datant du XII^e siècle, de la collégiale Notre-Dame-des-Pommiers. Aujourd'hui détruit, le tympan roman de Beaucaire était composé tel le tympan nord de Saint-Gilles, c'est-à-dire la *Madone à l'Enfant* et, de part et d'autre, les Rois mages en adoration et *Le songe de Joseph* (Stoddard 1973 : 179). Nous savons cela grâce à la description qu'en a faite Aubin-Louis Millin, à la suite de ces voyages dans le Midi de la France, au tout début du XIX^e siècle. De tout ce tympan, il ne reste que la figure centrale de la *Vierge à l'Enfant* qui aujourd'hui a été retirée de son lieu initial pour être déplacée dans le presbytère. Nous pouvons constater que Marie tient dans sa main droite un fleuron (voir illustration dans FORSYTH, Ilene Haering (1972). *The Throne of Wisdom: wood sculptures of the madonna in Romanesque France*, Princeton : Princeton University Press, p. 229, Fig. 2.). Bien qu'ayant été restaurée, entre autres, au niveau des mains et des têtes de la Vierge et du Christ (Stoddard 1973 : 193), cela peut nous donner une indication et nous permettre ainsi d'avancer l'hypothèse de ce que tenait la Madone de la façade saint-gilloise et sur le positionnement des têtes de Marie et du Christ. De plus, plusieurs éléments stylistiques entre ces deux lieux, la collégiale de Beaucaire et l'abbatiale de Saint-Gilles, sont si similaires que nous pouvons nous questionner à savoir si les sculpteurs ont sculpté leurs œuvres d'après le même modèle. En effet, nous pouvons le constater en regardant le programme iconographique et stylistique, car toutes les scènes de la frise de Beaucaire se retrouvent également sur la façade de Saint-Gilles-du-Gard, et ce, avec des détails identiques (Stoddard 1973 : 179-197), par exemple, lors de l'achat des aromates, la tradition n'oblige en rien d'avoir la présence de deux marchands, dont l'un utilisant une balance, mais c'est le cas dans les lieux comme Arles, Saint-Gilles et Beaucaire. Comme mentionné précédemment dans la revue de la littérature de cette étude, Stoddard, dans la seconde partie de sa monographie, énumère les comparaisons entre plusieurs lieux religieux géographiquement proches de Saint-Gilles tel Beaucaire et Arles. De plus, Stoddard mentionne également la composition identique entre le tympan de Saint-Gilles et celui de l'église Notre-Dame-de-Malpas (XII^e siècle) à Montfrin (**Figure 1**) (1973 : 64). Cette église est située à une trentaine de kilomètres de Saint-Gilles et à seulement 10 km de Beaucaire. Toutefois, la tête de la Vierge et celle de l'Enfant du tympan de l'église à Montfrin n'ont pas survécu, ni, malheureusement, l'objet que Marie tenait dans sa main droite. Nous pouvons tout de même observer les ressemblances entre Saint-Gilles, Montfrin et ce qui reste du tympan de Beaucaire. Donc, à Saint-Gilles, dans la main droite de la Vierge du tympan nord, elle devait sans doute tenir un fleuron, hypothèse qui est également supporté par certains, dont Beaud. Ce dernier a écrit, en parlant du tympan nord de Saint-Gilles, « Elle [Marie] porte l'Enfant bénissant sur son genou droit et, d'après le geste de sa main droite, on peut supposer qu'elle tenait le fleuron faisant d'elle le rameau de la racine de Jessé. » (2012 : 302-303).

⁶² Certains diront que l'enfant a sa main droite posée sur le sein de sa mère (Fliche 1925 : 88). Cependant, nous pouvons observer que le pouce, l'annulaire et l'auriculaire sont repliés vers la paume de sa main et les fragments de l'index et du majeur sont allongés en signe de bénédiction (**Figure 15.3**).

communément appelé l'*Adoration des Rois mages*, lorsque les Mages rendent hommage à l'Enfant et présentent leurs cadeaux⁶³ (1977 : 133-134).

En fait, ce qui est une rareté dans l'iconographie de ce tympan nord, ce sont les Rois mages représentés sur deux plans⁶⁴. En effet, l'un des Rois est en train de poser un genou au sol tout en présentant son cadeau. Quant au Roi en arrière-plan, il pointe vers le haut pour indiquer l'étoile tout en regardant son troisième compagnon. Ce dernier fait office de personnage intermédiaire entre les deux moments présentés ici. Il renvoie, à la fois, le regard au Roi en arrière-plan⁶⁵, puis l'index de sa main gauche pointe discrètement vers le haut, donc vers l'étoile. Le reste de son corps se tient, toutefois, en position d'attente, derrière le roi agenouillé, tenant avec prestance dans sa main droite son présent à offrir. Le même phénomène est repris sur le chapiteau du cloître Saint-Trophime (**Figure 16**) où nous pouvons observer une enfilade⁶⁶ de Rois mages, celui à l'extrême gauche, étant le dernier, échange un regard avec le second qui lui indique l'étoile de sa main gauche. Le troisième pose un genou au sol présente son cadeau à l'Enfant Jésus ce qui représente le moment de l'*Adoration des Rois mages*.

⁶³ O'Meara considère que ces deux moments représentés ensemble sont inhabituels (1977 : 133-134). Il est vrai que c'est deux moments mis ensemble se voient moins fréquemment tout au long du XII^e siècle, mais ce type de représentation augmente vers la fin du siècle et se cristallise dès le XIII^e siècle (Duchet-Suchaux 2014 : 192-193; Vezin 1950 : 61) comme observé sur le chapiteau du cloître et sur la frise de la cathédrale à Arles (**Figure 16, 17**), sur la frise de la cathédrale San Donnino à Fidenza en Italie (XII^e siècle) (voir illustration dans TOMAN, Rolf (1997). *L'art roman : architecture, sculpture, peinture*, Cologne : Könemann, p.302-303.) ou encore à Saint-Gilles, pour ne citer que ces exemples-ci.

⁶⁴ Les exemples sont moins nombreux ici, mais mentionnons le tympan de l'église Notre-Dame de Germigny l'Exempt (fin XII^e siècle), voir illustration dans VEZIN, Gilberte (1950). *L'Adoration des Rois mages et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif : étude des influences orientales et Grecques sur l'art chrétien*, Pl. XXVII.

⁶⁵ Même si son visage a été massacré, nous pouvons observer l'inclinaison de son cou et de son menton qui sont relevés vers le haut. Bien entendu, nous pouvons nous demander s'il regarde la Vierge ou son compagnon de voyage, toutefois, puisque son index est levé vers le haut pour pointer l'étoile, il est possible qu'il renvoie le regard au Mage. De plus, habituellement, dans ce type de représentation lorsque les deux moments se retrouvent dans une même scène, c'est le second personnage qui pointe l'étoile et qui retourne sa tête vers le troisième Mage, comme c'est le cas dans plusieurs exemples, tel sur un des chapiteaux du cloître et sur la frise de la façade à Arles (**Figure 16 et 17**) pour ne nommer que ceux-ci. Toutefois, à Saint-Gilles, il est plus probable que la représentation soit ici différente et certains auteurs sont également de cet avis, par exemple, Barbara Franzé (2015 : 7).

⁶⁶ Comme Stoddard le fait remarquer, une même représentation sur un tympan ou sur un chapiteau n'a pas le même rendu final (1973 : 248). Toutefois, si le sculpteur d'Arles en avait eu l'intention, il aurait pu sculpter la Vierge autrement pour qu'elle soit face au spectateur comme à Saint-Gilles. Cependant, il ne l'a volontaire pas fait et s'est tourné vers une représentation plus classique d'une *Adoration des Rois mages* ou encore une fois, le sculpteur, à Saint-Gilles, aurait pu, lui aussi, sculpter les Rois mages en enfilade.

Dans une *Adoration des Rois mages* classique, selon l'iconographie chrétienne médiévale, nous devons retrouver Marie et l'Enfant Jésus. C'est ainsi la Vierge en *Trône de sagesse*, celle présente sur le tympan nord à Saint-Gilles, qui vient intervenir dans cette *Adoration des Rois mages*. Même si les Mages ne sont pas sur le même plan, il y a tout de même un sens de lecture évident pour le spectateur qui donne un rythme, quoiqu'ordonné, qui diffère d'une simple enfilade traditionnelle de Mages. En effet, notre regard, partant du roi en arrière-plan, défile jusqu'au personnage intermédiaire, puis au roi agenouillé, pour ensuite parvenir aux personnages centraux du tympan. Puisque les Mages ne sont pas sur un même plan, cela met l'emphase sur le fait qu'il y a deux scènes distinctes : une première scène qui se déroule en arrière-plan, lorsque les Mages voient l'étoile qui les guidera jusqu'à Bethléem, puis au premier plan, l'*Adoration des Rois mages*. Que vient-il ensuite selon les écrits bibliques? Le songe de Joseph.

À l'extrême droite de ce tympan septentrional, nous voyons un ange et Joseph reliés par un phylactère. Ce ne sont pas tous les auteurs qui se prononcent quant à l'identification du songe de Joseph, sans compter qu'ils ne sont pas tous en accord. En effet, selon l'Évangile de Matthieu, il y a trois moments qui sont racontés lors desquels Joseph a reçu l'apparition d'un ange, alors qu'il était endormi. Tout d'abord, lorsqu'un ange lui a demandé de prendre Marie comme femme même si elle était déjà enceinte du Sauveur (Mt 1, 20-21), ensuite lorsqu'il lui a conseillé de s'enfuir en Égypte avec sa femme et son fils (Mt 2, 13), enfin lorsqu'il lui a suggéré d'aller en Israël puisqu'Hérode était mort (Mt 2, 19-20). À Beaucaire, soit à environ 25 km au nord-est de Saint-Gilles, se trouve la collégiale Notre-Dame-des-Pommiers (**Figure 1**). Le tympan roman, dont il ne subsiste aujourd'hui que la partie de la *Vierge à l'Enfant*, était composé des mêmes scènes bibliques que le tympan nord de l'abbatiale de Saint-Gilles et il est décrit par un voyageur du XIX^e siècle (Franzé 2015 : 8-9). À l'origine, les trois scènes étaient clairement identifiées par une inscription et nous savons que le moment représenté était celui où l'ange était venu

prévenir Joseph de fuir en Égypte avec sa famille (Franzé 2015 : 8-9)⁶⁷. Puisqu'à Beaucaire une frise de l'époque romane a survécu, Stoddard a fait remarquer les multiples similitudes dans le style et dans le choix des représentations, entre cette église collégiale et l'église abbatiale (1973 : 179-197). Ainsi, nous pouvons comprendre l'iconographie à Saint-Gilles comme une représentation de l'annonce de la fuite en Égypte, tout comme plusieurs auteurs ont mentionné⁶⁸.

1.3.1 La complexité de la composition du tympan septentrional

Plusieurs auteurs décriront l'iconographie générale de ce tympan nord de manière différente et certains ont souligné effectivement le caractère un peu curieux de cette représentation. Pour certains, il s'agit d'une *Adoration des Rois mages*, mais composée avec la *Vierge à l'Enfant* de type *sedes sapientiae* et *Le songe de Joseph* (Hearn 1981 : 205). Pour d'autres, bien qu'inhabituelle dans sa composition, l'emphase du tympan est mise sur la frontalité de la Vierge qui s'apparente à une *Hodegetria* byzantine et, bien sûr, la double scène de l'*Adoration des Rois mages* présentant deux moments en un (Lasareff 1938 : 46-65). Il est vrai que dans les représentations de l'*Adoration des Rois mages*, Marie n'adopte pas une position entièrement frontale⁶⁹. Victor Lasareff affirme qu'à Saint-Gilles, nous nous retrouvons devant un type de Vierge *Odigitria*, en confirmant que certaines représentations de ce type se

⁶⁷ Les propos de Barbara Franzé viennent de MILLIN, A. L. (1807). *Voyage dans les Départements du midi de la France*, Paris : De l'Imprimerie Imperiale, p. 434-435. Selon les dires, nous pouvons, en effet, lire « ducit in Aegyptum Joseph cum virgine Christum » (Millin 1807 : 434-435).

⁶⁸ Pensons, entre autres, à Fliche (1925 : 88-89). Toutefois, d'autres, comme Barbara Franzé, proposent une autre lecture de ce tympan. En effet, pour elle, le spectateur fait face à l'annonciation de la venue du Sauveur à Joseph (Franzé 2015 : 14-16).

⁶⁹ Nous pouvons tout de même relever certains exemples où Marie est présentée en position frontale : le tympan de l'église de Benavente en Espagne, XII^e siècle (voir illustration dans VEZIN, Gilberte (1950). *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif : étude des influences orientales et Grecques sur l'art chrétien*, Pl. XIX, a); le tympan de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay en France, XII^e siècle (voir illustration ibis Pl. XXV); le tympan de l'église Saint-Martin de Pompierre en France, XII^e siècle (voir illustration ibis Pl. XXVI, a); le tympan de l'église Notre-Dame de Germigny l'Exempt, fin du XII^e siècle (voir illustration en référence en note de bas de page no. 64); la frise de la cathédrale San Donnino (voir illustration en référence en note de bas de page no. 63).

retrouvent également intégrées dans certaines compositions de scène de l'*Adoration des Rois mages* (1938 : 49, 61-62). Il en a dit :

Dans cette scène[, l'*Adoration des Rois mages*,] la Vierge tient l'Enfant droit devant elle entre ses genoux, (...) à d'autres moments, elle le presse sur son sein gauche (...) ou elle le tient sur son genou gauche (...). Cette dernière pose est particulièrement intéressante, car elle se rapproche de l'Hodegetria assise : l'Enfant est assis sur le genou gauche de la Vierge, qui le soutient avec son bras gauche, pendant qu'elle accueille les Mages de sa main droite tendue. Si la Madone a une position strictement frontale, avec sa main droite près de l'Enfant, elle s'approcherait de l'Hodegetria assise.⁷⁰

Il est vrai que, la plupart du temps, bien qu'assise sur son trône, elle engage un lien avec les Mages, soit parce que le trône est tourné légèrement vers les Mages, soit parce qu'elle est positionnée complètement de face à ceux-ci. Sinon, elle tend sa main vers eux et le Christ est clairement en train de bénir les Rois. Il y a encore un échange de regards entre les deux groupes de personnages (Marie et l'Enfant d'un côté et les Mages de l'autre). Il y a parfois un contact physique entre Marie ou le Christ et un Mage ou le cadeau que ce dernier lui tend⁷¹. En fait, ce qui est plus rare, c'est lorsque Marie est en position frontale et qu'il n'y a ni complicité, ni interaction entre le groupe de la Vierge et l'Enfant et celui des Mages⁷², comme nous pouvons l'observer sur le tympan nord de la façade saint-gilloise.

⁷⁰ Traduction libre : « In this scene[, the *Adoration of the Magi*,] the Virgin either holds the Infant straight before her between her knees, [...] at other times, she presses Him to her left breast [...] or she holds Him on the left knee [...]. This last pose is of special interest because of its approximation to the seated Hodegetria: the Infant sits on the left knee of the Virgin, who supports Him with her left arm, while she welcomes the Magi with her outstretched right hand. If given a strictly frontal position, with her right hand somewhat nearer the Infant, the Madonna would approach the seated Hodegetria. » (Lasareff 1938 : 49).

⁷¹ Les exemples ici sont trop nombreux. Citons-en tout de même quelques-uns, par exemple, le chapiteau du cloître Saint-Trophime (**Figure 16 et 16.1**), la frise de la cathédrale de Saint-Trophime (**Figure 17**), le tympan dans le narthex sud de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, qui bien que Marie soit en position frontale, l'Enfant tend les bras vers le présent qui lui ait offert (voir illustration en référence en note de bas de page no. 69).

⁷² En effet, pensons au tympan de l'église de Benavente, où les deux groupes sont séparés, quoique les Mages soient assez près du trône de Marie, le touchant presque, la cathédrale San Donnino où le Christ est tout de même représenté face aux Mages et ces derniers sont très près du trône également. L'exemple qui s'apparente le plus à la composition de Saint-Gilles-du-Gard, par la position adoptée des personnages et par l'encadrement physique qui les séparent, est sur le tympan de l'église Notre-Dame de Germigny l'Exempt (voir illustration en référence en note de bas de page no. 64).

À Saint-Gilles, cette représentation est problématique, car rien ne nous indique une liaison entre les deux scènes. Il n'y a ni contact physique ou rapprochement direct, ni interpellation. De plus, tous les personnages restent dans leur cadre, sans jamais le traverser; ce cadre est mis en relief par les colonnes sculptées. Cependant, puisque la tête de l'Enfant est brisée, il est difficile de savoir avec certitude où son regard était posé, mais nous pouvons constater qu'elle était dégagée de la surface (**Figure 15.2**). De plus, Marie est monumentale et elle est sculptée de manière à être dégagée de la façade; même son cou est complètement libéré de la surface. Nous pouvons donc penser que sa tête devait également être sculptée en haut-relief, voir dégagée complètement de la façade (**Figure 15.2**), contrairement aux autres personnages adultes de ce tympan qui sont plutôt sculptés en bas-relief. Plusieurs questions peuvent être soulevées ici, par exemple à propos de la grandeur de Marie : est-ce que le sculpteur l'a faite ainsi pour combler l'espace ou pour montrer l'importance de ce sujet? Toutefois, la composition du tympan en général aurait pu être tout autre si nous nous référons à une tradition visuelle médiévale de l'*Adoration des Rois mages*⁷³. En effet, si nous comparons ce thème à celui du tympan de l'église Notre-Dame-de-Malpas à Montfrin, située tout près de Saint-Gilles (**Figure 1**), les sujets représentés sur celui-ci sont identiques. La composition est similaire à l'exception des Rois mages qui sont sculptés en enfilade, en plus, il y a seulement le moment de l'*Adoration des Rois mages* qui est représenté.

De plus, quelle est l'intention du sculpteur en réalisant le groupe de la Vierge et de l'Enfant de manière si dégagée de la surface et si monumentale (**Figure 15.2**)? Mettre ce groupe en avant-plan? Probablement. Il faut cependant mentionner que pour pouvoir prendre cette photographie, la **Figure 15.2**, il a fallu être au même niveau que le tympan pour ainsi percevoir ce détail. Vu d'en bas, ce détail est imperceptible, comme nous pouvons le voir sur la **Figure 15.4**, ce dont le sculpteur devait être pleinement conscient. Évidemment, le fait que les têtes, celles de Marie et du Christ, sont brisées, peut biaiser notre perception de la scène vue au

⁷³ En effet, selon l'iconographie chrétienne du Moyen Âge, et ce, même depuis l'époque paléochrétienne, dans la composition d'une *Adoration des Rois mages*, tous les personnages se retrouvent sur un même plan : les Rois mages d'un côté en train d'offrir leurs cadeaux et de l'autre Marie et l'Enfant Jésus (Duchet-Suchaux 2014 : 192-193; Vezin 1950 : 59-60; Charron 2009 : 6-7).

niveau du sol. Quoi qu'il en soit, le sculpteur a consciemment dégagé la Vierge et l'Enfant de la surface. Puisque la *Madone à l'Enfant* est dégagée des colonnes, créant ainsi un espace supplémentaire, cela fait en sorte que notre regard se pose et s'arrête sur les figures centrales. En plus du fait qu'il n'y a aucun contact entre le sujet au centre et les Mages, nous pouvons penser que Marie et l'Enfant peuvent s'analyser ici comme un sujet à part entière, indépendant et non simplement comme une représentation de Marie en *Trône de sagesse* intégrée dans une *Adoration des Rois mages*⁷⁴.

En effet, à Saint-Gilles, les scènes aux extrémités sont « prisonnières » dans leur coin. Les Rois mages ne sont pas en file, alors qu'il y aurait eu de la place pour le faire et ainsi rapprocher ces derniers plus près du trône pour tenter de créer un lien entre les groupes de personnages. Toutefois, notre groupe de figures centrales se retrouve isolé, mais cet isolement permet de les mettre en valeur. Il faut mentionner qu'avant le XII^e siècle, le tympan était un espace réservé aux grandes visions et aux moments primordiaux dans la chrétienté et non uniquement pour la glorification de la Vierge (Vergnolle 1994 : 334). Bien qu'elle soit apparue dans les programmes sculptés, elle ne constituait point le sujet principal (Vergnolle 1994 : 334). Cependant, afin de rester le plus près d'une scène traditionnelle d'*Adoration des Rois mages*, les sculpteurs ont intégré les Mages, mais ils ont néanmoins représenté Marie de manière à ce que l'emphase soit mise sur le groupe central comme c'est le cas à Saint-Gilles (Vergnolle 1994 : 334).

Le programme iconographique lié à l'Incarnation est incomplet à Saint-Gilles puisqu'il n'y a que la scène de la *Vierge à l'Enfant* intronisée et l'*Adoration des Rois mages*, alors que dans certains grands centres tels Vézelay (première moitié du XII^e siècle) et Chartres (seconde moitié du XII^e siècle), d'autres scènes s'ajoutent pour compléter l'ensemble⁷⁵. Tant à Chartres

⁷⁴ Cette même réflexion pourrait s'apparenter à la représentation du tympan de l'église Notre-Dame de Germigny l'Exempt (voir illustration en référence en note de bas de page no. 64).

⁷⁵ En effet, à la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, nous retrouvons sur le tympan situé dans le narthex du portail sud, dans la partie supérieure, l'*Adoration des Rois mages* où la Vierge et l'Enfant sont intronisés, et dans la partie inférieure, l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Annonce aux bergers* ainsi que la *Nativité* (voir illustration en référence en note de bas de page no. 69). Sur la façade ouest de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, nous retrouvons également, sur le tympan à droite, dans la partie supérieure, une *Vierge à l'Enfant* intronisée et deux

qu'à Vézelay ou à Saint-Gilles, nous pouvons dire que l'accent de ces tympan est mis sur la glorification de la *Vierge à l'Enfant*. Toutefois, comme certains l'ont mentionné, à Vézelay, nous pouvons observer le même phénomène qu'à Saint-Gilles. La scène glorifiant la *Madone à l'Enfant* n'est pas isolée, mais elle est intégrée dans une autre scène : celle de l'*Adoration des Rois mages*. À Saint-Gilles et à Vézelay, l'adoration se fait par des hommes et non des anges, personnages célestes, comme c'est le cas à Chartres où le point focal est la glorification de l'Enfant et sa mère (Katzenellenbogen 1961 : 7). De plus, la vénération du culte de la Vierge Marie s'est renforcée dans la seconde moitié du XII^e siècle⁷⁶, surtout pour son rôle dans l'Incarnation du Christ. Représentée comme telle, c'est-à-dire intronisée dans une position strictement frontale et tenant l'Enfant Jésus entre ces mains, l'emphase est ainsi mise sur la double fonction que représente la Vierge Marie : elle est mère du Christ à la fois en tant que Dieu et en tant qu'homme (Katzenellenbogen 1961 : 7-8, 66). Cependant, ce double rôle de Marie s'estompe lorsque ce type de représentation est intégré dans une *Adoration des Rois mages*, ou du moins le sens, donc l'interprétation, devient autre⁷⁷ (Katzenellenbogen 1961 : 7-8, 66).

Bien qu'encadré, qu'isolé et se suffisant lui-même, le sujet de la *Vierge à l'Enfant* intervient toutefois dans les autres espaces de ce tympan et nous pouvons ainsi comprendre cette représentation comme ayant un double sens. En effet, par leur représentation, nous pouvons

anges aux extrémités, dans la partie inférieure, les thèmes additionnels de l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Annonce aux bergers* et, enfin, dans la partie centrale, la *Présentation au temple* (voir illustration no. 9-10 dans KATZENELLENBOGEN, Adolf (1961). *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore : Johns Hopkins Press.).

⁷⁶ Dans le sermon de l'évêque Fulbert (mort en 1028), il fait l'éloge de la Vierge Marie et souligne l'importance de la Nativité. Il dit : « It praised all her virtues and stated emphatically that she is willing to help not only the just ones but also the sinners. This sermon proved to be exemplary. Henceforth it was included in all lectionaries of France. [...] Many churches in France were dedicated to the Virgin Mary [...] Greater importance was given to her within the Incarnation cycle on the façade of other churches, although they were not dedicated to her » (Katzenellenbogen 1961 : 10).

⁷⁷ En effet, les anges, dans le registre supérieur du tympan à Chartres, ne tiennent que des encensoirs et par leurs présences, cela signifie que la scène se passe dans un univers céleste (Vergnolle 1994 : 334). En effet, tous deux, le Christ et Marie, trônent au ciel (Vergnolle 1994 : 334). Inversement les cadeaux que tiennent les Mages dans une Annonciation typique, Adolf Katzenellenbogen en dira : « They [the Magi] honor the King [Christ] with gold, Christ the God with frankincense, and Christ the mortal being with myrrh. » (Katzenellenbogen 1961 : 8) et ainsi par la présence des Mages, cela ramène la scène dans un univers terrestre.

constater qu'il y a une volonté du sculpteur (ou à la demande du mécène) d'isoler le groupe de la Madone et de l'Enfant pour le rapprocher ainsi d'une tradition visuelle telle celle observée à Chartres. En revanche, ce groupe se fait adorer non pas par les anges, mais par les Mages comme à Vézelay et c'est en ce sens que la *Vierge à l'Enfant* a une double signification : c'est une *Madone à l'Enfant* et une *Adoration des Rois mages*.

1.4 Comparaison entre la Vierge Marie et Marie Madeleine

Nous avons déjà vu plus tôt l'histoire de Marie Madeleine. Maintenant, voyons brièvement qui est la Vierge Marie, mère de Dieu, pour pouvoir, par la suite mieux comparer ces deux figures féminines.

Tout d'abord, Marie est la femme choisie par Dieu le Père pour porter l'Enfant. Son rôle, en tant que mère du Seigneur, est important d'autant plus qu'elle est vierge, et ce, même si elle a enfanté. Elle est un exemple à suivre pour tous les chrétiens, mais principalement pour les femmes. Elle est perçue comme un modèle idéal à atteindre, même s'il est impossible pour une femme de rester vierge et d'avoir des enfants. Le culte marial se développe à partir du V^e siècle (Apostolos-Cappadona 1996 : 240). La tradition visuelle la représente avec son fils de multiples façons : d'une part, nous la voyons en train d'allaiter le Christ, d'autre part, en type *Trône de sagesse*, pour ne nommer que ces exemples-ci. À sa mort, elle est montée au Ciel (Assomption) où elle trône désormais et s'est fait couronner. Mentionnons que selon le dogme chrétien, son corps et son âme sont réunis au ciel, donc sur terre il n'existe pas de relique corporelle, seulement des reliques secondaires.

Faisons maintenant une parenthèse sur une figure féminine importante de l'Ancien Testament : Ève. La Genèse raconte que cette dernière est la première femme créée, et ce, à partir de la côte d'Adam. Tous deux habitaient le jardin d'Éden et leur seul interdit était celui de manger les fruits de l'arbre de la science du bien et du mal. Le diable, sous la forme d'un serpent, est venu tenter Ève qui a mangé le fruit de l'arbre interdit et en a donné à Adam. Ils ont été alors chassés par Dieu du jardin d'Éden. L'idée que la femme est « tentatrice » vient du fait qu'Ève a tenté Adam pour qu'il mange le fruit interdit. De plus, Ève a été désignée comme « la

mère de tous les vivants » (Gn 3, 20), notion adoptée par les Pères de l'Église au Moyen Âge (Duchet-Suchaux : 2014 : 16-17). Pour eux, elle symbolisait donc l'Église (Duchet-Suchaux : 2014 : 16-17). Marie est considérée comme la seconde Ève puisqu'elle a racheté les fautes commises par cette dernière. C'est pourquoi, Ève est une figure importante surtout pour rappeler qu'elle est la cause du péché originel.

Étonnamment, à aucun moment, Ève ne se retrouve représentée sur l'abbatiale saint-gilloise, alors qu'il n'est pas inhabituel de retrouver des scènes de sa vie sculptées sur les façades d'églises romanes⁷⁸. Plus étonnant encore, aucune représentation « négative » de la femme n'est illustrée sur la façade de l'église à Saint-Gilles. En effet, tant dans les intérieurs des églises romanes que sur leurs façades, il est commun de retrouver des thèmes sculptés tels qu'Ève, la figure de la luxure, des femmes nues, des mauvaises âmes féminines, des sirènes, etc. Dans le cas à Saint-Gilles, nous ne pouvons pas nous prononcer sur le programme iconographique à l'intérieur de l'église romane d'origine, puisque rien ne subsiste. Cependant, ces thèmes sont totalement absents de la façade saint-gilloise. Dans ce contexte, il est pertinent de s'interroger sur la raison de cette absence, bien que les réponses à cette question ne puissent être qu'hypothétiques.

D'ailleurs, il va de soi de mentionner que sur la façade saint-gilloise, il y a très peu de représentations démoniaques. En fait, les seules représentations que nous pourrions qualifier de « mauvaises » sont les lions dans les scènes où ils dévorent de la chair humaine et animale⁷⁹, représentations que nous retrouvons également sur la cathédrale d'Arles. Puisque les figures

⁷⁸ Qu'elle soit représentée seule ou en duo avec Adam, pensons, entre autres, aux représentations sur les façades suivantes : *La Chute*, à l'extrémité de la frise sud de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles, *La Tentation d'Ève*, initialement sur le linteau du portail nord de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, *La Chute*, sur le tympan du portail occidental de l'église Saint-Marie-Madeleine à Neuilly-en-Donjon, pour ne nommer que celles-ci. Ce type de représentations abonde également dans les intérieurs d'église, par exemple, *La Chute d'Adam et d'Ève* sur un chapiteau à l'intérieur dans la nef de l'église abbatiale Saint-Pierre-Saint-Paul à Cluny.

⁷⁹ La figure du lion est très complexe et à des significations multiples au Moyen Âge. Lorsque le lion est représenté en train de dévorer de la chair animale, cela peut être associé à une scène de chasse. Gil Fishhof a écrit un article complet sur l'évolution de la signification de la figure du lion. Ensuite, il analyse les différentes représentations du lion à Saint-Gilles (FISHHOF, Gil (2010). « The Lions of Saint-Gilles-du-Gard: Survival, Transformations and Meanings of an Ancient Motif », Hanna Taragan et Nissim Gal (éd.), *The Beauty of Japheth in the Tents of Shem. Studies in Honour of Mordechai Omer*, Tel Aviv : Tel Aviv University, p. 173-188.).

humaines semblent démoniaques, à Saint-Gilles comme à Arles, cela ferait en sorte que le lion aurait une signification positive. Les autres représentations du « mal » sont les représentations, du dragon et des démons, aux deux extrémités, sur les scènes de *Saint-Michel combattant le dragon* et de *l'Archange combattant le démon*. Toutefois, cela démontre davantage une représentation forte de l'Église triomphante du mal plutôt qu'une tentation malsaine de commettre des péchés. Enfin, il y a de surcroît certaines figures alignées sur la frise du portail central qui pourraient porter à confusion, par exemple, un dragon, un serpent et des visages. Par conséquent, nous pouvons avancer l'hypothèse que l'image de la femme est positive à Saint-Gilles et même mise de l'avant puisqu'un portail entier est dédié à l'imagerie féminine.

Pour revenir à notre personnage de Marie Madeleine, qui est très complexe, il est abondamment représenté sur la façade de l'abbatiale. Pour les croyants, elle a un statut qui se trouve entre Ève, qui est la responsable du péché originel, et la Vierge Marie, antithèse d'Ève, puisqu'elle rachète ses fautes en enfantant le Christ et est le modèle parfait (Duby 1995 : 48-49). Ainsi, Marie Madeleine est forcément plus accessible au public comme modèle à suivre (Duby 1995 : 48-49). C'est également un personnage central dans les événements rattachés à la Passion du Christ. En effet, après sa mort, le Christ lui est apparu en premier et il l'a choisie pour aller annoncer aux disciples sa résurrection, faisant ainsi d'elle la disciple des disciples. Elle s'est également repentie de ses péchés et est devenue sainte. De plus, elle reste également un fantasme pour les hommes en raison de son accessibilité, de sa longue chevelure, de ses parfums et de son péché (Duby 1995 : 71-72). Inversement, la Vierge Marie est un personnage inaccessible, tant pour les femmes que pour les hommes, puisqu'elle a porté le fils de Dieu. Donc, Marie étant un modèle qui s'éloigne du quotidien féminin médiéval, nous ne pouvons pas nous baser sur les représentations de la Vierge pour en apprendre davantage sur la condition des femmes du XII^e siècle (Duby 1996 : 3).

En comparant les représentations de Marie, sur la scène centrale du tympan nord, et de Marie Madeleine, sur la scène *Noli me tangere*, nous pouvons constater que toutes deux sont intronisées, ce qui les met ainsi sur un pied d'égalité. En mettant justement Marie Madeleine dans cette position, nous ne pouvons nier les similitudes avec l'iconographie d'une Vierge en *Trône de Sagesse*. De plus, dans la scène du *Noli me tangere*, c'est un moment décisif pour Marie Madeleine, puisque c'est le moment où elle est témoin de la résurrection du Christ. En

représentant Marie Madeleine sur un trône avec des allures d'une Vierge de type *Trône de Sagesse*, nous pouvons penser que c'est pour élever le statut de Marie Madeleine pour ainsi le rapprocher de celui de la Vierge Marie.

1.5 Les théories et définitions de certains espaces religieux

Nous allons donc commencer par définir de nouveau quelques concepts théoriques vus précédemment et quelques espaces à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur de l'église. Par la suite, nous allons utiliser ces théories pour essayer d'en apprendre davantage sur notre sujet d'étude, soit la façade saint-gilloise et, plus précisément, les représentations féminines.

Une société prend forme dans un espace⁸⁰ concret préalablement délimité par celle-ci et ce sont les gens, hommes, femmes, enfants, chrétiens, non chrétiens, etc., qui occupent cet espace qui lui donnent une symbolique quelconque (Guerreau 1998 : 167). En fait, cette symbolique est fort probablement altérée d'une personne à une autre, car pour une chrétienne, l'église de son village ne représente pas la même signification que pour un marchand juif de passage. Ce concept de l'espace, comme le souligne Lefebvre, est, entre autres, un produit construit par la société et pour celle-ci (1971 : 35-36). Les gens vont interagir à l'intérieur et autour de celui-ci. Dans le cas de la façade saint-gilloise, cette dernière est accessible et à la vue de tous puisqu'elle fait face à un lieu public. De plus, mentionnons que l'Église au Moyen Âge choisissait le programme iconographique dans ses lieux religieux (Guerreau 1998 : 170). Il est donc intéressant de se questionner sur le rôle qu'ont occupé les clercs de Saint-Gilles dans la prise de décisions concernant l'organisation spatiale et le programme iconographique de l'abbatiale. Ainsi, nous allons voir comment la sculpture religieuse de la façade intervient dans l'espace, dans la vie quotidienne et avec les passants.

⁸⁰ Il faut souligner que la notion d'espace telle que nous la connaissons et employons ce terme aujourd'hui, n'existait pas au Moyen Âge, comme le souligne Michael Camille, mais, à cette époque, ils utilisaient plutôt le mot *locus* qui signifie emplacement, lieu ou endroit (2000 : 9).

Tout d'abord, définissons certains lieux. À l'époque romane, nous pouvons observer une multiplication des monastères en France. Un monastère est l'ensemble des bâtiments où vit une communauté de religieux. Le travail et la prière sont les deux parts fondamentales de leur vie. De même, ils suivent un ordre religieux, comme l'ordre cistercien, bénédictin ou clunisien. Une abbaye est un monastère autonome, habitée par des moines et dirigée par un abbé. L'église abbatiale (ou simplement l'abbatiale) est l'église principale de l'abbaye où religieux et laïcs se côtoient. L'église est le premier bâtiment édifié lors de la construction d'un monastère. Vu de l'extérieur, un monastère ressemble davantage à un lieu fortifié plutôt qu'à un espace ouvert. Toutefois, à l'intérieur, ces espaces sont ouverts et dégagés. À Saint-Gilles (**Figure 37**), les pèlerins entraient à l'ouest par le portail central (ou par les portails puisque la façade est composée de trois portails), puis ils déambulaient dans la nef, ou les bas-côtés, espace réservé aux laïcs, pour se rapprocher le plus près possible de l'autel qui se trouve dans le chœur, situé à l'est. L'accès au chœur et à l'autel est strictement réservé aux ecclésiastiques. L'église de Saint-Gilles possédait un déambulatoire qui faisait le pourtour du chœur où les pèlerins pouvaient ainsi déambuler librement. Cela permettait, habituellement, une meilleure circulation dans l'espace, car les laïcs pouvaient se suivre en file partant d'un bas-côté, puis faisant le tour du chœur par le déambulatoire, revenaient par l'autre bas-côté.

Après l'édification de l'abbatiale, la plupart du temps sur le côté sud de l'église, mais parfois sur le côté nord, s'ensuit la construction du cloître. Ce dernier est un espace de circulation, ce qui explique pourquoi le reste des bâtiments s'organise autour de celui-ci. Il sert d'espace de passage entre l'église, espace commun où laïcs et religieux se mélangent, et les endroits strictement réservés aux moines qui se composent généralement du dortoir, du réfectoire, de l'hôtellerie, etc. Le cloître est de forme carrée et les moines déambulent dans le pourtour couvert de celui-ci et dont le centre est, la plupart du temps, une cour jardinée. Dans l'espace de circulation, le mur faisant face au jardin est en fait composé d'une série d'arcades classiques soutenues par des colonnes et des chapiteaux. Donc, les moines pouvaient voir la cour et les passants dans l'espace opposé. Le cloître comporte généralement plusieurs entrées dispersées sur chacun de ses côtés permettant ainsi le passage vers les autres pièces du monastère.

Chaque pièce qui compose le monastère a une fonction particulière et une utilité. Le moine doit y exécuter une tâche précise selon un horaire méticuleux. Chaque espace est également dicté par des règles. Le monastère est un espace ordonné et contrôlé où la discipline règne. Enfin, le moine se doit de suivre les coutumes. Lorsque le moine ne suit pas les règles, il peut se faire sanctionner par l'abbé et la sentence est proportionnelle à la faute commise. Par exemple, ce qui est considéré comme une faute légère est d'être paresseux, de tenir la main d'un autre moine, de casser un pot, d'écrire une lettre sans la permission de l'abbé ou encore de mal chanter les psaumes (Flint 2000 : 151-152). Le moine devait alors, en guise de conséquence, manger seul après tous les autres (Flint 2000 : 151-152). Selon d'autres règles monastiques, le moine fautif mangeait avec ses confrères, mais il était seul et en guise de table il avait un tabouret sans nappe amplifiant ainsi sa disgrâce⁸¹ (Flint 2000 : 151-152). Outre l'église abbatiale accessible à tous, les autres bâtiments du monastère sont érigés de manière à favoriser la vie en communauté des moines et étaient strictement réservés à ceux-ci. Ainsi, nous pouvons conclure que la façade de l'abbatiale est sans l'ombre d'un doute la partie la plus à la vue d'une diversité de gens passant devant celle-ci chaque jour contrairement aux autres espaces réservés à la vie quotidienne des moines. L'un d'eux, le cloître, est un endroit important qui permet de circuler d'un lieu à l'autre et est donc emprunté par les moines plusieurs fois par jour.

Enfin, nous allons nous pencher sur la réception de ces œuvres par les différents publics qui les observent, ainsi que sur le message perçu par ceux-ci, à savoir s'il est différent si le spectateur est une femme, un homme ou encore un *super-reader*, comme nous l'avons déjà mentionné, un moine cloître.

⁸¹ L'auteure prend ses exemples dans : PARRY, David (1984). *The Rule of St. Benedict*, London : Longman and Todd, p.46; Eynsham Abbey (1963). *The Customary of the Benedictine Abbey of Eynsham in Oxfordshire*, Antonia Gransden (éd.), Corpus Consuetudinum Monasticarum, Siegburg : F. Schmitt.; CASSIEN, Jean (1965). « Jean Cassien Institutions Cénobitiques », *Sources Chrétiennes*, Jean Claude Guy (éd.), vol. 109, Paris : Éditions du cerf, pp. 140-143.

1.5.1 Mise en contexte du statut de la femme et de l'église en tant qu'espace

Une question intéressante, évoquée par l'historien médiéviste Georges Duby dans la préface de l'ouvrage *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, concerne la place de la femme en regard de l'iconographie de la Vierge Marie et de Marie Madeleine, représentations abondantes dans les églises du XI^e-XII^e siècle. Il interroge :

Est-il légitime de mettre un tel envahissement du féminin, une telle féminisation de la piété dans un rapport quelconque avec des changements affectant la condition des femmes? Plus généralement, est-il possible d'extraire de la masse d'informations procurées par les écrits, les images, les dispositions de l'espace liturgique qui ont trait à ces deux femmes, irréelles, mais singulièrement présentes dans tous les esprits, des indications susceptibles de mieux éclairer l'histoire, obscure, des femmes vraies qui vivaient à cette époque? [...] Si l'on se fie aux traces qui demeurent, il ne semble pas que les hommes qui ont alors parlé, écrit, de la mère de Dieu et de l'amie de Jésus, campé leur personnage, médité sur leurs actions, appelées à se tourner vers elles et à les imiter, se soient adressés spécialement aux femmes. Ils s'adressaient aux hommes.⁸²

Un des défis lorsque nous entamons une recherche sur l'histoire de la femme et de sa condition au Moyen Âge, c'est surtout l'absence de documents puisque ceux qui nous sont parvenus, ont été, bien sûr, écrits par des hommes et pour ceux-ci. Il va de soi que les traces qui demeurent, dont parle Duby, sont faites pour des hommes. Cependant, il reste légitime de se demander comment les femmes interprètent ces images féminines et, inversement, celles masculines. En effet, ce n'est pas parce qu'il n'y a aucune trace écrite sur la perception féminine face à la dévotion de la Vierge Marie et de Marie Madeleine, que nous devons penser qu'elles n'avaient aucune opinion envers ces deux saintes. Marie Madeleine, telle qu'elle est décrite, est une figure à laquelle il est facile de s'associer ou même d'imiter, puisqu'elle est, au départ, une femme ordinaire qui a vécu dans le péché, qui s'est repentie et qui est devenue sainte (Duby 1996 : 2). Donc, pouvons-nous penser qu'elle est peut-être un modèle qui inspire et qui montre le chemin à suivre aux femmes (et aux hommes)? Enfin, les questions relevées par Duby restent

⁸² DUBY, Georges (1996). « Préface », Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo (éd.), *Marie : le culte de la vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, p. 1-2.

importantes et plus les nouvelles théories et approches en histoire de l'art prolifèrent, plus il est intéressant de revenir sur ces questions pour essayer de faire avancer notre compréhension de la femme médiévale, par exemple la théorie de l'espace et celle de l'intention et de la réception.

La médiéviste, Barbara A. Hanawalt, écrit sur le sujet :

Ce n'est pas seulement l'utilisation de l'espace, cependant, qui engage les médiévistes dans une réévaluation de la façon dont les gens du Moyen Âge pensaient et vivaient. La prise de conscience que les gens divisent l'espace par sexe devient de plus en plus évident : les femmes occupent les chambres, les maisons, les quartiers dans les villes et les villages, tandis que les activités des hommes les emmènent plus loin dans les rues, les autoroutes, les champs, les villes, les océans, les batailles et les tables de conseil. L'espace transportait des significations. [...] Non seulement les gens ont créé des utilisations de l'espace, mais une fois qu'ils l'ont fait, cet espace pourrait influencer le comportement à l'intérieur. Les mots, les métaphores, les images, les signes, les illusions poétiques et les identités créées personnellement utilisaient tous l'espace ou le lieu pour ajouter un sens au monde extérieur.⁸³

Pour arriver à analyser les figures féminines qui ornent le portail sud de la façade saint-gilloise, il est important de se pencher sur la condition de la femme au Moyen Âge, principalement en regard de ses droits et contraintes dans l'espace de l'église⁸⁴. En effet, plusieurs endroits (espaces) étaient interdits d'accès aux femmes, entre le VI^e et le XIII^e siècle⁸⁵, période durant laquelle les monastères, le culte des reliques et les pèlerinages se développent

⁸³ Traduction libre : « It is not only the use of space, however, that is engaging medievalists in a reevaluation of how medieval people thought and lived. The realization that people divided space by gender is becoming more apparent: women occupied rooms, houses, quarters in the cities and villages, while men's activities took them farther abroad to streets, highways, fields, cities, oceans, battles, and council tables. Space carried meanings. [...] Not only did people create uses for space, but having done so, that space could influence the behavior within it. Words, metaphors, images, signs, poetic illusions, and personally created identities all used space or place to add meaning to the external world. » (Hanawalt 2000 : X).

⁸⁴ Ce sujet de la condition féminine au Moyen Âge est très large. Pour ce présent travail, nous n'allons que le survoler pour arriver à formuler notre hypothèse. De nombreuses études concernant la place des femmes dans l'église ont été écrites. Mentionnons simplement : SHEILS, W. J. et Diana WOOD (1990). *Women in the Church*, Oxford : Published for the Ecclesiastical History Society by Basil Blackwell.; CHIEFFO RAGUIN, Virginia et Sarah STANBURY (2005). *Women's Space: Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, New York : State University of New York Press. et SCHULENBURG, Jane Tibbetts (1998). *Forgetful of Their Sex: Female Sanctity and Society, ca. 500-1100*, Chicago : University of Chicago Press.

⁸⁵ Ce phénomène se voit en effet durant toute cette période, mais il est d'autant plus problématique au cours du IX^e au XII^e siècle (Schulenburg 2005 : 199).

(Schulenburg 2005 : 187, 199). En plus, l'accès leur était également refusé dans certaines églises et chapelles ou près de tombeaux et de reliquaires, ce qui les limitait grandement dans la pratique de la religion (Schulenburg 2005 : 187, 199). Une des raisons derrière le fait que les femmes étaient limitées dans leurs déplacements dans les lieux religieux, ou tout simplement bannies, vient du fait que l'une des règles monastiques importantes était celle du célibat. Pour tenter de maintenir leurs vœux de célibat, certains moines évitaient toute présence féminine et partaient en ermitage. Toutefois, bon nombre d'histoires racontent que l'attention des moines ermites est détournée par la présence des femmes, donc nous pouvons conclure que ces mythes hagiographiques engendraient une conception négative de la femme (Schulenburg 2005 : 187). Dans ce contexte, plus les histoires sont racontées et crues par le peuple, plus cela perpétue ce mythe selon lequel la femme était perçue comme une tentatrice de la chair, ce qui alimentait cette conception négative. Pour éviter que les moines succombent aux tentations de la chair féminine, le clergé interdisait l'accès aux femmes à certaines églises, monastères et cloîtres (Schulenburg 2005 : 187-188). Il allait même jusqu'à leur refuser l'accès à la forêt, au cas où un moine se trouvait en ermitage, afin d'éviter qu'elles le séduisent (Schulenburg 2005 : 187-188). Dans certains centres monastiques, les moines considéraient que toutes les femmes devaient se tenir le plus loin possible du lieu religieux pour ainsi éliminer la tentation par leur présence (Schulenburg 2005 : 193). En plus, ils considéraient qu'ils n'avaient pas besoin de leur présence, à l'exception de la Vierge Marie et des autres saintes (Schulenburg 2005 : 193). Cela représente un déséquilibre lorsque nous pensons aux monastères de religieuses où elles ne pouvaient se priver de la présence d'un prêtre, position tenue par un homme, pour administrer certains sacrements (Schulenburg 2005 : 193).

Les châtiments, tant pour les moines qui laissaient entrer les femmes dans des endroits qui leur sont interdits que pour les femmes qui pénétraient dans ces espaces défendus, sont terribles. Il est rapporté, dans la *Vita* du fondateur de saint Calais, qu'une femme nommée Gunda⁸⁶, curieuse de vérifier si l'interdiction d'accès aux femmes dans les lieux religieux était

⁸⁶ L'auteure rapporte l'histoire de Gunda de : *Acta Sanctorum, Julii I* (July 1), p. 87.

toujours valide, s'est fait passer pour un homme en se coupant les cheveux et en changeant ses vêtements afin de déjouer les moines, ce qui lui a permis d'entrer incognito dans le monastère (Schulenburg 2005 : 188). En entrant dans l'église et après s'être approchée du tombeau du saint, soudainement, Dieu lui a enlevé la vue et du sang noir s'est mis à couler de sa poitrine (Schulenburg 2005 : 188). Cette histoire a refroidi plusieurs femmes qui auraient voulu défier l'interdiction en entrant dans les lieux qui leurs étaient interdits (Schulenburg 2005 : 188). Enfin, bon nombre d'histoires pour engendrer la peur sont racontées par des hommes pour renforcer les règlements établis, par des hommes, et pour se tenir à distance des femmes sous peine qu'ils ou qu'elles reçoivent un châtement terrible. Nous pouvons même dire que les hommes se donnaient ainsi le droit et le pouvoir de contrôler les espaces dans lesquelles les femmes pouvaient circuler.

Mais que faire de toutes ces femmes qui voulaient elles aussi pratiquer leur religion? Une façon de contrer ce « problème » qu'engendrait la présence féminine dans les églises était de construire une chapelle ou une petite église, uniquement réservée aux femmes, située à l'extérieur du périmètre du monastère, ce qui avait également pour effet de les empêcher d'essayer d'entrer dans l'église principale (Schulenburg 2005 : 194). Ces espaces, créés spécialement pour elles, étaient construits dans le but d'essayer de les tenir à l'écart de l'église, puisque certaines femmes protestaient devant cette absurdité discriminante (Schulenburg 2005 : 199-200). De plus, c'est également une manière de restreindre l'espace où elles pouvaient circuler.

Des preuves nous sont parvenues stipulant que, dès le III^e siècle, les hommes et les femmes étaient séparés dans l'église. En effet, il est écrit dans le *Didascalia Apostolorum* que de leur vivant, lorsque les femmes étaient admises dans l'église, la ségrégation des sexes à l'intérieur était la coutume (Aston 1990 : 238-239). Par ailleurs, tout un code de conduite et de hiérarchisation, selon le sexe et le statut social de la personne, a été introduit dans les lieux de culte (Aston 1990 : 238-239). La partie la plus importante de l'église est l'autel qui se trouve dans le chœur positionné à l'est. Outre les membres du clergé qui ont accès au chœur et à l'autel, dans la nef, les hommes étaient en premier, suivis des femmes (Aston 1990 : 238-239). Selon la coutume, il fallait grouper les laïcs selon leur âge et leur statut (Aston 1990 : 238-239). Pour les femmes, les vierges se retrouvaient en tête de file, suivies des veuves, puis des nouvelles mariées

qui ont de jeunes enfants et ainsi de suite (Aston 1990 : 238-239). Ce principe de ségrégation des sexes dans l'église vient de la peur des hommes à l'égard des femmes et de l'effet de ces dernières sur la gent masculine. Celles-ci pouvaient éveiller la tentation d'un homme et provoquer une attirance sexuelle en un seul coup d'œil (Aston 1990 : 240-241). Donc, pour éviter tout problème, il était préférable de séparer les gens selon leur sexe dans l'église, ainsi les hommes étaient protégés de pensées sexuelles considérées comme impures (Aston 1990 : 240-241).

Ce principe de séparer les hommes et les femmes dans les lieux de culte s'est poursuivi au-delà de la période romane. Au XIII^e siècle, Guillaume V Durand, un ecclésiastique français qui a vécu à Mende à un peu plus de 150 km de Saint-Gilles (**Figure 1**), s'est interrogé sur la séparation des sexes dans les églises (Aston 1990 : 241). Il a plutôt observé une séparation longitudinale : les hommes au sud et les femmes au nord (Aston 1990 : 241). De plus, la croyance disait que lorsque la femme avait ses périodes menstruelles, elle était impure, voire souillée, et elle pouvait ainsi contaminer le sacré (Aston 1990 : 242-245). Puisqu'il n'y avait aucun moyen de savoir si une femme avait ses règles ou non, toutes les femmes étaient placées le plus loin possible du chœur et de l'autel (Aston 1990 : 242-245). La séparation des sexes dans les églises pouvait aussi se faire est et ouest, donc les personnes considérées comme plus importantes sont à l'est, près du sacré, c'est-à-dire le chœur et l'autel, tandis que les femmes sont à l'ouest, puisqu'elles sont en bas de la hiérarchie. Les divisions pouvaient se faire également de manière longitudinale, c'est-à-dire nord et sud⁸⁷. La notion de droite et de gauche, associée au nord et au sud, est déterminée en fonction du point central d'attraction, ainsi si le spectateur fait face à l'autel, alors le nord équivaut à la gauche et le sud à la droite (Aston 1990 : 269-271).

⁸⁷ Ce concept de ségrégation des sexes remonte bien avant le Moyen Âge, mais un bel exemple antérieur à l'époque est la mosaïque de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, en Italie (ca. 490), où une enfilade de saintes, puis des Rois mages, vont jusqu'à une *Vierge à l'Enfant* de type de Vierge en *Trône de sagesse*, se retrouvent à gauche et représenté de la même manière que les saints, sur le mur opposé, qui vont jusqu'à une représentation du Christ, déterminant ainsi la place des femmes (à gauche) et celle des hommes (à droite) dans la basilique (Schleif 2005 : 219-220).

Expliquons maintenant ce concept bilatéral. Puisque le Christ se retrouve à droite de Dieu, le côté droit devient ainsi le côté de prédilection, donc se transpose ailleurs dépendamment du point focal. Par exemple, cette position favorite, celle à la droite du Christ, se perçoit également sur la façade de la cathédrale d'Arles, façade sur laquelle le choix des sujets représentés reste plus classique, voire conforme à une façade romane. En effet, le tympan est orné d'un *Christ en Majesté* (**Figure 20**), puis, à la droite du Christ, sur la frise, nous pouvons observer les représentations des bonnes âmes (**Figure 21**). Encore une fois, les hommes en tête de file et les femmes en dernier. Enfin, à la gauche du Christ, sur la frise, nous apercevons les damnés (**Figure 22**). Également, dans la représentation de la *Crucifixion*, la Vierge Marie se trouve à la droite du Christ et l'apôtre Jean à sa gauche, puisque Marie est plus importante que Jean (Aston 1990 : 274). Le fait que Marie soit à la droite du Christ renforce et démontre son importance dans la hiérarchisation et l'élève au-dessus des saints. Dans la *Crucifixion*, sur le tympan sud à Saint-Gilles (**Figure 5**), Marie est à droite du Christ et Jean à gauche ainsi qu'*Ecclesia* est à droite, contrairement à *Synagoga*, puisqu'*Ecclesia* est évidemment plus importante dans la pensée chrétienne. Enfin, nous pouvons également constater que les représentations allégoriques du soleil et de la lune, celles au-dessus de la crucifixion, la figure du soleil, représentation masculine, est à droite et la figure de la lune, représentation féminine, est à gauche du Christ, l'homme ayant une position favorite à celle de la femme. De plus, cette opposition droite et gauche se retrouve à plus grande échelle sur la façade saint-gilloise. En effet, le tympan central est orné avec le Christ en Majesté (**Figure 18**). À la droite du Christ se trouve le tympan de la Vierge (**Figure 15**) et sous celui-ci, il y a une frise avec *Le cortège des Apôtres* et *L'entrée du Christ à Jérusalem* (**Figure 19**). Encore une fois, le Christ est en tête de file, donc plus près de la représentation de Jérusalem, lieu d'une grande signification au Moyen Âge et il est suivi par des hommes uniquement. À la gauche du tympan central, se retrouve la frise avec les représentations de femmes (**Figure 5, 8, 10.1, 11 et 13**). Donc, habituellement, dans l'église, lorsque les laïcs font face à l'autel, les hommes se retrouvent à droite (côté sud) et les femmes à gauche (côté nord) (Schleif 2005 : 219-225).

Ce phénomène se poursuit même après l'apparition des bancs pour les laïcs dans les églises, c'est-à-dire vers le XIII^e siècle, donc, encore une fois, il y a tout un code de conduite et une hiérarchisation entre ceux qui peuvent ou non s'asseoir (Aston 1990 : 250-269). Toutefois,

la ségrégation des sexes se poursuit bien au-delà du Moyen Âge. Il faut attendre le XV^e siècle avant que nous parviennent des écrits témoignant que dans telle église une femme a pu s'approcher de l'autel ou dans telle autre, une femme a aidé au déroulement de la messe (Aston 1990 : 245, 293). Toutefois, ces exemples restent isolés à cette époque, et ce, jusqu'au XIX^e et XX^e siècles, alors que dans la grande majorité des églises, la ségrégation des sexes est abolie, dans certains lieux de cultes chrétiens, les hommes sont séparés des femmes (Aston 1990 : 245, 293).

Bien qu'à Saint-Gilles, il ne reste aucune trace écrite précisant si les femmes avaient ou non le droit d'entrer dans l'église abbatiale ou si l'accès de certains lieux de la ville leur était interdit, nous pouvons tout de même émettre quelques hypothèses quant à la réception des œuvres sculptées de la façade. De plus, aucune preuve littéraire ou matérielle ne prouve que les femmes étaient exclues de l'église ou qu'elles aient été obligées à écouter la messe dans un autre bâtiment que l'abbatiale, telle une chapelle. Saint-Gilles est un lieu de pèlerinage important et une ville marchande grandissante au XI^e-XII^e siècle, donc beaucoup de personnes vont et viennent. La lutte contre les hérétiques était un problème; nous avons d'ailleurs des témoignages attestant du malaise engendré par cette situation. Bannir les femmes de l'abbatiale aurait sûrement réduit l'affluence dans la ville. Cependant, nous pouvons fortement penser que la ségrégation des sexes était de mise à l'intérieur de l'église saint-gilloise, telle que représentée sur la façade : les hommes d'un côté et les femmes de l'autre.

Nous pouvons penser que l'image de la femme à Saint-Gilles n'est pas que négative, et ce, malgré la discrimination des sexes dans les espaces de l'église et de la ville. En effet, quelques traces de certaines femmes influentes à Saint-Gilles nous sont parvenues. Les comtes de Toulouse, comme nous l'avons vu, ont été influents à Saint-Gilles, mais qu'en était-il de leurs comtesses? Almodis (morte c. 1071) est devenue comtesse de Toulouse lors de son second mariage avec Pons vers 1040-1045 et, de ce mariage, elle eut quatre enfants (Débax 1988 : 221-222). Très active dans les activités politiques de ses trois maris, elle a également été impliquée

à Saint-Gilles, notamment en tant que l'une des signataires de la charte unissant l'abbaye saint-gilloise à Cluny⁸⁸, en décembre 1066 (Débax 1988 : 221-222).

Une autre femme importante a été Constance, princesse de France, puisqu'elle était la descendante de nul autre que Louis VI (Débax 1988 : 226). Elle a obtenu le titre de comtesse de Toulouse et comtesse de Saint-Gilles⁸⁹ lors de son second mariage avec Raymond V, en 1154 (Débax 1988 : 226). Constance a été active dans les décisions administratives du comté, mais également de Saint-Gilles, entre autres, en tant que signataire de nombreuses chartes⁹⁰ (Débax 1988 : 226). Elle a assisté au concile de Lombers, en 1165, concile qui visait, entre autres, à condamner les hérétiques (Débax 1988 : 226) et, comme nous le savons, pour l'Église, l'hérésie était considérée comme un problème dans le Languedoc et à Saint-Gilles. L'union entre Raymond V et Constance ne fonctionnait désormais plus, car ce dernier avait des concubines et laissait même sa femme sans nourriture (Débax 1988 : 227-228). Désespérée, Constance a écrit à son frère, Louis VII, pour qu'il lui vienne en aide (Débax 1988 : 227-228). Dans de telles conditions, elle a décidé de fuir le Languedoc, en 1165, pour aller à Jérusalem, puis elle est revenue terminer ses jours en France (Débax 1988 : 227-228). Les Toulousains ont regretté son départ⁹¹ (Débax 1988 : 227-228).

Enfin, la troisième femme de Raymond VI comte de Toulouse, fils de Raymond V et de Constance, Jeanne, était de noble lignée (Débax 1988 : 226, 229-230). En effet, elle était la fille d'Henry II et d'Aliénor d'Aquitaine, donc la sœur de Richard Cœur de Lion et de Jean sans Terre (Débax 1988 : 226, 229-230). Le point remarquable de la vie de Jeanne a été sans nul

⁸⁸ L'auteure Hélène Débax paraphrase les preuves qu'elle tire de l'ouvrage DEVIC, Dom et coll. (2003). *Histoire générale de Languedoc*, Éd. en fac-sim., Toulouse : Privat C. Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 16 vol., Coll. « Bibliothèque des introuvables », vol. 5, p. 542-543.

⁸⁹ Dans une lettre qu'elle écrit à son frère, Louis VII, elle a employé uniquement son titre de comtesse de Saint-Gilles (Devic 2003 v. 6 : 7).

⁹⁰ L'auteure tire ses exemples de : « [*Histoire générale de Languedoc*] (HGL), V, 1196 (1156, 25 mars) : charte en faveur de l'abbaye de Franquevaux [...] HGL, V, 1718 (1160); vente à l'abbaye de Saint-Gilles; HGL, V, 1233 (1160, octobre) : vente à l'église de Nîmes; HGL, V, 1234, (1160, décembre) exemption de péage pour les religieux d'Aiguebelle; HGL, V, 1237 (1161, janvier) vente aux chevaliers du Temple de Saint-Gilles. » (Débax 1988 : 226).

⁹¹ L'auteure paraphrase les lettres tirées de DEVIC, Dom et coll. (2003). *Histoire générale de Languedoc*, Éd. en fac-sim., Toulouse : Privat C. Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 16 vol., Coll. « Bibliothèque des introuvables », vol. 6, p.7-8 et vol. 16, p. 127.

doute lorsqu'elle, enceinte, a rassemblé une petite armée et a pris la décision de mener une expédition militaire en 1198 pendant que son mari se trouvait ailleurs dans le comté⁹² (Débax 1988 : 230). Elle a pris d'assaut un château (Débax 1988 : 230). Toutefois, trahie par les siens qui fournissaient aux assiégés nourritures et armes, elle s'est enfuie du campement pour aller rejoindre son frère, Richard Cœur de Lion (Débax 1988 : 230). Dès son arrivée, elle a appris le décès de ce dernier et est morte peu de temps après (Débax 1988 : 230).

Ces femmes influentes et impliquées dans le Languedoc, et pour la ville de Saint-Gilles, bien qu'elles soient haut placées dans la société par leur titre de comtesse de Toulouse, cela démontre que les femmes étaient actives à différents niveaux dans la société saint-gilloise.

1.6 Conclusion de chapitre

Comme mentionné, les hommes et les femmes sont souvent séparés dans les divers espaces de la ville. Nous pouvons alors considérer que la façade saint-gilloise est un reflet de cette société puisque les genres y sont divisés, ce qui suggère que c'était le cas dans l'église également. Dans l'abbatiale, les femmes étaient placées dans le côté nord de la nef et les hommes dans le côté sud. La façade a été conçue pour avoir trois portails fonctionnels. Puisque la façade a été restaurée à quelques reprises, il est difficile de savoir si, initialement, les trois portails étaient accessibles en même temps ou non. Toutefois, à l'origine, ils ont dû être pensés en fonction de leur usage potentiel. Il est alors légitime d'avancer l'hypothèse que, s'ils ont été utilisés, les femmes entraient par le portail nord et les hommes par le portail sud. Au Danemark, il y a des évidences qui sous-entendent que les hommes et les femmes entraient dans les églises romanes par des portes séparées : un portail au nord pour les femmes et un au sud pour les hommes (Schleif 2005 : 225). De plus, Margaret Aston avance une hypothèse additionnelle : que les femmes se trouvent du côté nord pour faire face à la Vierge Marie lorsqu'elles se

⁹² L'auteure tire sa source de DEVIC, Dom et coll. (2003). *Histoire générale de Languedoc*, Éd. en fac-sim., Toulouse : Privat C. Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 16 vol., Coll. « Bibliothèque des introuvables », vol. 8, p.449.

retrouvent devant une crucifixion, car Marie constitue un modèle important pour elles (1990 : 269-281). Pour montrer l'importance du culte de la Vierge pour les femmes, Marie devient le point central déterminant leur emplacement dans l'église et Aston ajoute que, dans certains cas, celles-ci se retrouvent du côté sud dans la nef si une chapelle ou un autel dédié à la Vierge se retrouve du côté sud (1990 : 280-281). Donc, en entrant par le portail nord de l'église abbatiale de Saint-Gilles, les femmes suivaient leur modèle, qui est situé en plein centre du tympan nord : la Vierge Marie. De plus, cela renforce l'hypothèse avancée précédemment : *La Vierge à l'Enfant* du tympan septentrional fonctionne de manière indépendante, et ce, même si les Rois mages se trouvent à côté. En plus, elle est sculptée en haut-relief, ce qui accentue l'emphase sur ces personnages centraux.

De plus, le portail méridional présente un caractère éducatif pour les laïcs. L'imagerie du portail sud est faite pour enseigner aux hommes (comme aux femmes) que Marie Madeleine est un modèle à suivre : elle a péché, tout comme les hommes et femmes de la ville, mais, après s'être repentie, Jésus lui a pardonné et elle a vécu une vie exemplaire. Ceci enseignait aux hérétiques qui vivaient dans le péché que, s'ils demandaient pardon et qu'ils menaient une vie exempte de péchés, ils avaient une chance d'être sauvés au même titre que Marie Madeleine. Cela renvoie donc à une image positive de la femme. En plus, dans la scène *Le repas chez Simon*, il est clairement dit que Jésus pardonne à Marie Madeleine ses péchés selon l'Évangile de saint Luc comme c'est présenté ici, sur la frise de la façade.

Maintenant, regardons le rendu stylistique dans la représentation des thèmes sculptés de la façade et, principalement, celui de Marie Madeleine avant et après avoir admis ses fautes. Avant de se faire pardonner ses péchés, rappelons-nous que Marie Madeleine, sur la façade saint-gilloise, est représentée petite, menue et en position d'humilité, contrairement aux représentations sur les chapiteaux dans le cloître d'Arles. Mentionnons qu'au moment de la *Résurrection de Lazare* et du *Repas chez Simon*, Marie Madeleine ne s'était pas encore repentie et ne s'était pas fait pardonner ses péchés. Ces deux représentations bien distinctes se retrouvent toutes deux, non seulement sur la façade à Saint-Gilles, mais également dans le cloître d'Arles. Elles s'adressent donc à deux publics différents : l'une sur la façade à la vue de tous et l'autre dans un intérieur dédié aux moines uniquement. Il était peut-être important d'amplifier certains détails pour bien faire comprendre à une population de laïques variée (pèlerins, marchands,

nobles, etc.) le message que le mécène voulait transmettre. En effet, la population cléricale savait que Marie Madeleine, lors de ces deux moments précis, ne s'était pas encore repentie, ce qui explique pourquoi la représentation n'avait pas besoin d'être aussi forte. Inversement, sur une façade, le message se devait d'être plus clair : elle était une pécheresse et sa représentation témoigne de ce fait. Sa taille physique est diminuée pour montrer qu'elle est moins importante. Puis, lorsque ses fautes lui sont pardonnées, elle est représentée de taille égale aux autres femmes de la façade saint-gilloise; elle est même sculptée, à une reprise, sur un trône telle une Vierge de type *Trône de sagesse*. Encore une fois, dans le cloître d'Arles, le message n'a pas besoin d'être aussi explicite puisque nous avons ici affaire à de *super-readers*. En général, la taille des femmes sur les chapiteaux est donc la même que celle des hommes.

Pour conclure ce chapitre, nous avons proposé deux angles hypothétiques différents pour comprendre les représentations féminines condensées principalement sur le portail méridional de la façade. D'une part, l'emphase est mise sur l'importance de la séparation des sexes dans l'église (et dans la ville). D'autre part, l'éducation par les images se fait en prenant pour modèle Marie Madeleine qui, selon les dires, aurait vécu en Provence. Son culte est grandissant au XII^e siècle et ces représentations, sur la façade à Saint-Gilles, enseignent la voie à suivre aux pécheurs, hérétiques, hommes et femmes.

Chapitre 2 : Les hérétiques et les marchands

2.1 L'hérésie : un regard nouveau sur la façade

Les chercheurs ont largement analysé la façade de l'abbatiale, à Saint-Gilles, en interprétant les choix des sculptures comme un message contre l'hérésie du XII^e siècle en faisant principalement référence à la région du Languedoc et à ses meneurs. Nous allons donc nous questionner à savoir ce que la façade peut nous révéler d'autre concernant le sujet de l'hérésie en analysant l'ensemble de la façade plutôt que de focaliser sur un élément architectural ou un groupe d'éléments sculptés. Pour commencer, faisons un bref retour sur ce qui a déjà été écrit sur l'hérésie en lien avec l'abbatiale de Saint-Gilles.

2.1.1 Retour sur la revue de la littérature et mise en contexte historique

L'hérésie était très présente dans la région du Languedoc, au XII^e siècle, et l'Église considérait cela comme un problème contre lequel les ecclésiastiques se devaient de lutter. En effet, l'historien de l'art Émile Mâle estime que les scènes représentant *La Cène* sur le linteau du portail central (**Figure 23**), ainsi que *La Crucifixion* sur le tympan méridional (**Figure 5**) présentent un message directement lancé contre les partisans de Pierre de Bruys tout en mettant l'emphase sur la réaffirmation des dogmes chrétiens (1998 : 424). Cette proposition de lecture de la façade a été également soutenue par Marcia L. Colish (1972 : 458, 460). De plus, les hérétiques du XII^e siècle, c'est-à-dire les Pétrobrusiens, les Henriciens et les cathares, étaient contre certains dogmes, entre autres, l'Eucharistie et toutes les formes de représentation de la croix. Ainsi, *La Cène*, renvoie au sacrement de l'Eucharistie, et *La Crucifixion*, à la représentation de la croix, pour ne faire qu'un résumé.

Ensuite, l'historien de l'art Gil Fishhof a proposé une lecture des socles et des bases de la façade de l'abbatiale saint-gilloise qui renvoie, entre autres, vers une analyse s'opposant aux hérétiques du Languedoc et aux non-chrétiens en général, au sentiment antisémite et à la propagande de la première croisade (2006 : 111). En parlant de la première et de la seconde croisade ainsi que de la représentation de « l'autre », Carra Ferguson O'Meara a suggéré, à son tour, une lecture du tympan méridional qui était, en fait, un message de propagande pour la seconde croisade et un triomphe des chrétiens sur les musulmans (1977 : 127-130, 192). Il est

bien important de rappeler que la ville et l'abbatiale de Saint-Gilles ont été impliquées dans la première croisade. En effet, lorsque le pape Urbain II, à la suite de la consécration de l'autel de l'église, fait son appel à la guerre sainte, Raymond IV, seigneur de Saint-Gilles et comte de Toulouse, n'a pas hésité à le suivre⁹³.

Enfin, l'historienne de l'art Barbara Franzé a apporté également une analyse intéressante de la façade concernant non seulement les hérétiques, mais plus précisément le peuple juif. Selon l'auteure, le tympan qui comprend la représentation de *Synagoga* déchue (**Figure 5**) était associé aux juifs. *Synagoga* serait, en fait, directement liée aux autres représentations d'elle issues de la tradition visuelle, c'est-à-dire lorsqu'elle a les yeux bandés, elle choisit de rester aveugle; cette analogie signifie qu'elle ne croit pas au christianisme. Quant aux soldats (**Figure 11**) qui gardent le tombeau et qui sont représentés directement sur le linteau sous *Synagoga*, ils sont associés aux grands prêtres et aux Pharisiens qui, malgré leurs connaissances des événements, avaient également choisi de ne pas croire et s'obstinaient à ne pas se convertir au christianisme (Franzé 2015 : 17-21). Inversement, sur le linteau nord, sous la représentation de la *Vierge à l'Enfant* (**Figure 15**), nous voyons les thèmes *Le cortège des Apôtres* et *L'entrée du Christ à Jérusalem* (**Figure 19**) où le Christ arrive à dos d'ânesse et un ânon les suit de près. L'ânesse est un symbole qui représente le peuple juif, additionnant à cela les habitants de Jérusalem qui accueillent le Christ à son arrivée, ce portail représente, pour Franzé, les juifs qui ont accepté la divinité du Seigneur (2015 : 17-21). Enfin, l'auteure ne considère pas que la façade saint-gilloise soit une condamnation des juifs, mais plutôt une représentation du chemin qu'ils devraient emprunter tout comme les hérétiques (Franzé 2015 : 17-21). Pour le peuple chrétien du XII^e siècle, les juifs, les hérétiques et les païens représentaient tous l'incroyant et étaient le portrait même du pécheur (Franzé 2015 : 17-21). C'est en ce sens qu'ils étaient semblables.

Mais qui sont ces hérétiques qui « dérangent » la tranquillité de l'Église de Rome dans la région du Languedoc? Après que tous ces auteurs aient apporté leur opinion et aient

⁹³ Pour plus d'informations sur l'implication de Saint-Gilles dans les croisades, se référer à la revue de la littérature où nous avons fait un survol de la situation.

analysé la façade en y voyant une lecture contre l'hérésie et en faveur d'une Église militante en opposition aux non-chrétiens (hérétiques, juifs, musulmans, etc.), nous pouvons nous demander si cette façade nous réserve encore des symboles cachés qui représentent ce groupe marginal. Il est juste d'y croire. Toutefois, commençons d'abord par nous remettre en contexte en faisant un rappel historique de l'hérésie dans cette région. Il est bien de mentionner que l'hérésie, le judaïsme et l'islam, pour l'époque romane, étaient un seul et même combat pour les chrétiens, car les membres de ces groupes religieux représentaient tous les incroyants que l'Église se donnait comme mission de vaincre (Iogna-Prat 1998 : 113). Depuis que le christianisme existe, il y a toujours eu des gens pour s'opposer à certaines lois chrétiennes mises en valeur par l'enseignement religieux. Toutefois, disons qu'à certains moments, la propagande hérétique était plus présente qu'à d'autres.

Les hérétiques du XII^e siècle s'opposaient, entre autres, à l'Eucharistie ainsi qu'à toutes les représentations de la croix dont la crucifixion, événement qu'ils contestaient (Iogna-Prat 1998 : 12-13). De plus, ils condamnaient les lieux religieux (Iogna-Prat 1998 : 12-13). Aux alentours des années 1119-1120, il est raconté que des hérétiques se livraient à des pratiques anti-chrétiennes. Par exemple, certains hérétiques ont fait de grands bûchers, avec l'aide de crucifix en guise de bûches, pour y faire griller de la viande (Iogna-Prat 1998 : 113). Ils ont ainsi obligé les fidèles à manger cette nourriture lors du dimanche de Pâques, alors que la loi chrétienne interdisait de consommer de la chair animale cette journée-là (Iogna-Prat 1998 : 113). De plus, ils ont saccagé des biens liturgiques et torturé des religieux : certains ont été fouettés, alors que d'autres ont été « livrés aux femmes » (Iogna-Prat 1998 : 113).

Il semble que le problème de l'hérésie de la région du Languedoc ait augmenté avec l'appui des meneurs Pierre de Bruys et Henri de Lausanne, dont très peu de sources de l'époque nous sont parvenues. Pierre de Bruys et ses partisans hérétiques étaient principalement contre le baptême, l'église comme lieu de culte, les représentations de la croix sous toutes ses formes, le sacrement de l'Eucharistie et l'office funéraire (Iogna-Prat 1998 : 113-114). L'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable, autour des années 1139-1140, a rédigé une lettre, connue comme le *Contra Petrobrusianos*, contre les pensées de ces hérétiques, dans laquelle il a réfuté leurs objections à la pensée chrétienne, les unes après les autres (Iogna-Prat 1998 : 113-115). Cette lettre rédigée par l'abbé était primordiale pour les clunisiens, car, dans ces années-là, ils perdaient peu à peu

leurs affiliations provençales (Iogna-Prat 1998 : 118). En effet, l'abbatiale de Saint-Gilles, entre autres, s'est libérée de son attache avec l'abbaye de Cluny aux alentours des années 1130 (Iogna-Prat 1998 : 118). Pierre le Vénérable a mentionné, à la fin du *Contra Petrobrusianos*, la condamnation à mort de Pierre de Bruys sur un bûcher de croix que le condamné avait lui-même allumé rappelant ainsi à tous le crime qu'il avait commis (Iogna-Prat 1998 : 114; Colish 1972 : 455). En effet, quelques années auparavant, Pierre de Bruys avait brûlé des crucifix devant la façade saint-gilloise pour revendiquer les pensées qu'il prêchait (Iogna-Prat 1998 : 114; Colish 1972 : 455). Malgré sa mort, Henri de Lausanne a suivi le chemin de son prédécesseur en faisant des dommages et en ralliant des fidèles à sa cause (Iogna-Prat 1998 : 114; Colish 1972 : 455). Succédant de près à Pierre le Vénérable, saint Bernard, abbé de Clairvaux, a rédigé, en 1144, un sermon contre les Henriciens, soit les disciples d'Henri de Lausanne (Iogna-Prat 1998 : 131-132). Dans les années 1150, le *Contra Petrobrusianos* est passé du statut de lettre à celui de traité, puisqu'il est intégré dans un traité plus large comprenant deux autres sections, soit des écrits contre les juifs et d'autres contre les sarrasins (Iogna-Prat 1998 : 121).

En plus, en parallèle des Péto-brusiens et des Henriciens, nous retrouvons, au XII^e siècle, une autre forme d'hérésie, soit les cathares, qui occupaient principalement la région d'Albi en France (**Figure 1**). Dans les dernières années du XII^e siècle et dans la première décennie du XIII^e siècle, certains s'opposent aux hérétiques, nommons simplement l'important trio composé de Pierre de Castelnau, le légat du pape, de Raoul de Fontfroide et d'Arnaud-Amaury, l'abbé de Cîteaux (Roquebert 1999 : 21). Ils parcouraient la région albigeoise dans le but de s'assurer, entre autres, de la fidélité des vassaux locaux envers la religion, celle prônée par Rome, et ils menaçaient tous ceux qui étaient tentés de suivre le chemin des hérétiques d'être excommuniés et d'aller en enfer (Roquebert 1999 : 21). Ils sont allés également prêcher dans le Languedoc et ils ont créé un groupe nommé *Ligue de paix* qui visait à rassembler les seigneurs entre eux afin de combattre l'hérésie (Roquebert 1999 : 21-22). Toutefois, le comte de Toulouse Raymond VI⁹⁴ refusa de se joindre au regroupement, ce qui a été interprété comme une forme

⁹⁴ Né le 27 octobre 1156, il était le fils de Raymond V et de Constance, il est mort en 1222 (Débax 1988 : 226, 231).

de complicité avec les cathares (Roquebert 1999 : 21-22). Pierre de Castelnau excommunia instantanément Raymond VI en 1207 et il a jeté « l'interdit sur tout le comté » (Roquebert 1999 : 22). Le tout est officialisé dans une lettre le 29 mai de cette même année (Roquebert 1999 : 22). Puis, en janvier 1208, à Saint-Gilles, Raymond VI a rencontré ses opposants et cet entretien a été, il va sans dire, houleux (Roquebert 1999 : 22). Enfin, le 14 janvier 1208, Pierre de Castelnau est assassiné alors qu'il venait de quitter Saint-Gilles (Roquebert 1999 : 21-22). Il est rapporté au pape Innocent III que Raymond VI, par pur acte de vengeance contre Pierre, avait engagé des assassins pour tuer son légat⁹⁵ (Roquebert 1999 : 21-22). Son corps a été ramené à Saint-Gilles où il a eu des funérailles (Fliche 1925 : 56-58). Ensuite, il a été enterré dans la crypte près des reliques de saint Gilles (Fliche 1925 : 56-58). Raymond VI a été excommunié et pour se faire pardonner, il a été soumis à des sentences difficiles. Un chroniqueur rapporte que le 12 juin 1209, Raymond VI a dû déambuler nu dans l'église et dans la crypte, passant ainsi devant le corps du bienheureux Pierre de Castelnau, tout en étant flagellé par un légat qui lui a donné finalement l'absolution (Fliche 1925 : 56-58). Pour suggérer des hypothèses sur notre compréhension de la lecture de la façade de l'abbatiale à Saint-Gilles, ne nous éloignons toutefois pas des années de notre sujet d'étude principal, soit la construction de l'abbatiale saint-gilloise dans le dernier tiers du XII^e siècle⁹⁶.

Enfin, outre ces traités, sermons et envoyés papaux qui parcouraient les régions hérétiques, les appréhensions concernant le problème de l'hérésie étaient au centre des propos de certains conciles dans le Languedoc. Par exemple, durant le mois de mai 1165, évêques et seigneurs se sont rassemblés à Lombers (**Figure 1**) près d'Albi, pour un concile, qui avait comme but premier de parler du problème hérétique et d'agir contre son avancée, auquel Raymond V, comte de Toulouse, et sa femme Constance ont participé (Devic 2003 v. 6 : 3-5). Ainsi, la conclusion qui est ressortie du concile de Lombers a été la condamnation des hérétiques

⁹⁵ Cette attaque mortelle contre Pierre de Castelnau a rendu le pape dans une folle rage et le 10 mars 1208, il a écrit une bulle qui était adressée à tous les seigneurs, les comtes, les chevaliers, les clercs, etc. demandant de prendre les armes pour venger Pierre et c'est ainsi que la croisade albigeoise a été déclenchée et a duré une vingtaine d'années (Roquebert 1999 : 22-23).

⁹⁶ Pour plus d'informations sur les hérétiques albigeois, consulter THIÉBAUD, Eric, Jean-Vincent BACQUART et Carole DELPORTE (1999). *Les Cathares : la croisade albigeoise*, Paris : Tallandier, Coll. « Dossiers Historia ».

(Devic 2003 v. 6 : 3-5). En 1166, lors du concile de Capestang (**Figure 1**), une réaffirmation de la condamnation des hérétiques est émise (Devic 2003 v. 6 : 5-6). Le châtement était la plupart du temps le même : les hérétiques sont brûlés vif. Ainsi, il est rapporté qu'un grand nombre de bûchers ont été érigés dans le Languedoc, mais aussi dans le restant de la France. Pierre de Bruys n'a pas été le seul à avoir trouvé la mort de cette manière pour ses croyances.

2.1.2 Les symboles représentatifs de l'Eucharistie présents sur la façade

L'une des oppositions des hérétiques était le refus de reconnaître le sacrement de l'Eucharistie. Expliquons maintenant en quoi consiste ce sacrement et quels sont les symboles attribuables et les thèmes bibliques qui y sont associés.

L'Eucharistie fait allusion au sacrifice du Christ et évoque les moments de la Passion du Christ. La croyance chrétienne stipule qu'après la mort du Christ, ce dernier ressuscite. C'est dans la pratique du sacrement de l'Eucharistie que le Christ se manifeste au même titre que lorsqu'il est apparu aux disciples d'Emmaüs ou aux apôtres; c'est seulement la forme dans laquelle il apparaît qui est différente (Sagne 2007 : 107). Cette nouvelle forme se manifeste dans la transsubstantiation, c'est-à-dire lorsque le pain et le vin se changent en corps et en sang du Christ. Cela est repris de *La Cène*, épisode raconté par les quatre évangélistes. Ils ont tous raconté le dernier repas du Seigneur en présence des apôtres où Jésus a rompu le pain en disant : « ceci est mon corps, qui est donné pour vous; faites ceci en mémoire de moi » (Jn 22 : 19). Donc, les scènes bibliques de la Passion rappellent la mort du Christ par crucifixion, sa résurrection, ses apparitions après sa mort, etc. Lors de son dernier repas, il a enseigné aux apôtres comment se souvenir de lui, c'est-à-dire en reproduisant le dernier repas et en reprenant sa gestuelle de rompre le pain et de boire le vin, ce qui est repris dans le sacrement de l'Eucharistie. Ainsi, les symboles de la croix, du calice, du ciboire, de la patène et de tous les objets qui renvoient à la crucifixion (éponge de vinaigre, lance, fouet, clous, etc.) font également référence à l'Eucharistie et à tout ce que les hérétiques rejetaient.

Sur la façade de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, les historiens de l'art ont déjà fait allusion à plusieurs éléments liés à l'Eucharistie dans le but de mettre de l'avant la valeur de ce sacrement pour l'Église et de rappeler son importance. Ces thèmes, qui ont été largement

traités, sont *La Cène*⁹⁷ (**Figure 23**) et *La Crucifixion*⁹⁸ (**Figure 5**) et sont, en plus, des sujets que nous retrouvons très rarement sur les façades à cette même époque. Mais reste-t-il d'autres éléments cachés sur la façade saint-gilloise qui renvoient à l'Eucharistie? Nous avons déjà mentionné, au chapitre un, le calice que tient l'apôtre lorsque le Christ apparaît devant lui (**Figure 13.2, 13.3**). Nous pouvons affirmer que ce disciple croit en l'Eucharistie, la transsubstantiation, donc la mort du Seigneur par crucifixion. Mentionnons que cette représentation n'est pas précisément un moment rapporté dans la Bible, donc il a dû être modifié à la demande des commanditaires de la façade pour le bien de la cause contre les hérétiques et pour renforcer la croyance des dogmes chrétiens. De plus, derrière cet apôtre, se trouve la scène où les femmes sont venues dire aux disciples que le Christ est ressuscité. Dans le passage biblique, rappelons que les disciples ne croyaient pas, au départ, aux propos rapportés par les femmes et c'est pourquoi, sur la façade, ils sont représentés dos à l'apparition du Christ (**Figure 13, 13.1, 13.2, 13.3**). Sur le portail méridional, il y a en plus deux autres apparitions du Seigneur : *Noli me tangere* (**Figure 10, 10.1**) où Jésus est représenté comme un miroir à cette autre scène d'apparition que nous venons de décrire située directement en face (**Figure 13.2**) et *Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs* (**Figure 14, 14.1**). Ce total de trois apparitions de Jésus après sa mort concentrées sur un même portail est sans doute significatif, quoiqu'inhabituel. Ceci met l'emphase sur le fait qu'il est mort sur la croix, ce qui est mis en valeur par *La Crucifixion* qui se trouve sur le tympan de ce même portail, et qu'il est ensuite ressuscité. Et

⁹⁷ Nommons quelques exemples d'église où nous retrouvons le thème de *La Cène* sur la façade : la frise de la collégiale Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire (XII^e siècle, située à moins de 25 km de Saint-Gilles), la cathédrale Saint-Pons de Saint-Pons-de-Thomières (seconde moitié du XII^e siècle, située à moins de 200 km de Saint-Gilles et à 100 km de Toulouse), l'église Saint-Étienne à Condrieu est située, en France, à environ 250 km de Saint-Gilles. Mentionnons que cette dernière église, sur son tympan et son linteau (datant du XI^e siècle), il y a, en plus de *La Cène*, une *Crucifixion*. Même si produit un siècle avant Saint-Gilles, il est intéressant de noter que la mise en scène de *La Cène* se ressemble entre les deux églises par le drapé de la nappe, l'effet de perspective des jambes, la gestuelle des personnages ainsi que le fait que la personne représentée au centre est penchée sur son voisin. L'église à Condrieu peut sembler loin de Saint-Gilles, toutefois, les deux villes ont accès à un port qui donne sur le Rhône. Il serait intéressant d'analyser les déplacements entre ces deux villes, afin d'y observer si les échanges de styles sont envisageables à cette époque.

⁹⁸ Nommons quelques exemples d'église où nous retrouvons le thème de *La Crucifixion* sur la façade : la cathédrale Saint-Pons de Saint-Pons-de-Thomières en France (seconde moitié du XI^e siècle, située à moins de 200 km de Saint-Gilles et à 100 km de Toulouse) et l'église Saint-Étienne à Condrieu située à environ 250 km de Saint-Gilles.

c'est par le sacrement de l'Eucharistie que nous affirmons la présence du Christ ressuscité parmi nous (Sagne 2007 : 108). Également, toutes les scènes de la Passion présentes sur les frises et les linteaux des deux autres portails (**Figure 3**), rappellent la mort du Christ. Bien entendu, sur le tympan central (**Figure 18**), Jésus est représenté entouré du tétramorphe lors de l'Ascension, puisqu'il est représenté supporté par des nuages, renforçant ainsi le fait qu'il est mort. Ce dernier sujet est toutefois très fréquent sur les façades, pensons simplement à la cathédrale d'Arles (**Figure 20**).

2.1.3 Les inscriptions lapidaires

Il n'est pas rare d'apercevoir des inscriptions lapidaires sur les façades d'églises romanes ou les intérieurs des cloîtres. Il reste à savoir maintenant si ces inscriptions peuvent nous en apprendre davantage sur l'hérésie du XII^e siècle dans le Languedoc. Concentrons-nous principalement sur les façades dans les lieux religieux préalablement abordés, ceux qui se situent géographiquement près de Saint-Gilles et qui font partie d'un même style régional.

À Beaucaire, l'inscription importante, comme nous l'avons discutée à priori, était située sous les représentations du tympan septentrional⁹⁹ et c'est la seule qui nous soit parvenue de la façade originale. À Montfrin, nous ne connaissons l'existence d'aucune inscription romane sur la façade occidentale. En ce qui a trait à l'église Saint-Salvy, située à Albi, aucune inscription ne figurait sur la façade dont nous connaissons l'existence. Pour celles à l'intérieur de cette église, elles marquent principalement l'emplacement de défunts et elles sont datées de la fin du XII^e siècle et surtout du XIII^e siècle (Favreau 1974 v. 9 : 121-127). Nous pouvons constater qu'à Albi, bien que cette région ait été très impliquée dans la querelle hérétique et ait même initié la

⁹⁹ Aujourd'hui disparu, mais à l'époque, nous pouvions en effet lire sous les Mages et sous Joseph : « NUTU DIVINO DANT TRES TRIA MUNERA TRINO », « DUCIT IN AEGYPTUM JOSEPH CUM VIRGINE CHRISTUM », traduit par Favreau par : « Sur un signe divin tous trois offrent un triple présent au Dieu trine » et « Joseph conduit en Égypte le Christ et la Vierge » (1974 v.13 : 12).

croisade albigeoise¹⁰⁰, il a été décidé de ne pas inscrire d'inscription sur la façade en lien avec la propagande contre l'hérésie.

En ce qui a trait à la façade de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles (**Figure 24**), elle comporte de nombreuses inscriptions lapidaires, soit un total de dix (**Figure 25**). Cinq d'entre elles identifient simplement les apôtres représentés de la manière suivante : « saint Barthélemy », « saint Jacques » (le Mineur), « saint André », « saint Jacques » (le Majeur) et « saint Philippe ». Nous pouvons lire, sur l'inscription inscrite sur le manuscrit que tient saint Pierre, « Leurs péchés ayant été remis, Pierre ouvre le ciel à ceux qui sont rachetés » (Favreau 1974 v. 14 : 41). Cette inscription pourrait rappeler aux passants qu'après avoir péché, s'ils se repentaient, Pierre allait leur ouvrir la porte du paradis. Donc, pour ces hérétiques, s'ils se convertissaient, leurs péchés leur seraient pardonnés et ils pourraient atteindre le ciel. La ville d'Arles semblait toutefois moins impliquée que Saint-Gilles dans les querelles contre l'hérésie, c'est pourquoi les inscriptions peuvent être perçues comme un message plus général et pas seulement spécifiquement dirigés envers les hérétiques.

Il y a, sur la façade de l'abbatiale saint-gilloise, neuf inscriptions lapidaires disposées sur l'espace qu'occupent sept apôtres (**Figure 4**). Deux d'entre elles mentionnent un certain artiste qui se nommait *Brunus*, tandis que les autres sont composées de passages bibliques permettant ainsi d'identifier les apôtres. Les inscriptions lapidaires se concentrent principalement sur le côté septentrional du portail central, ainsi nous pouvons penser qu'elles sont un choix du commanditaire ou du sculpteur, surtout en ce qui a trait à la signature de ce

¹⁰⁰ Au XII^e siècle, les hérétiques albigeois causaient de plus en plus de problèmes à l'Église, surtout dans le Languedoc, donc les seigneurs et les ecclésiastiques ont pris des mesures pour lutter contre l'hérésie. L'une d'entre elles a été de lancer la croisade albigeoise (1209-1229) dans le but de vaincre le catharisme. Cette croisade a été lancée par le pape Innocent III (r. 1198-1216), à la suite d'une série d'éléments déclencheurs, dont l'assassinat de son légat, Pierre de Castelnau, en 1208 (Thiébaud 1999 : 81). Parmi les auteurs qui ont étudié le sujet, certaines pensées sur le groupe des cathares diffèrent. Par exemple, bon nombre croient que ce regroupement d'hérétiques est en fait un mouvement international, bien organisé et qui est apparu bien avant le début du XIII^e siècle, alors que pour Mark Gregory Pegg, c'est tout le contraire (Marvin 2009 : 801). Pour Pegg, ce mouvement albigeois dans le Languedoc était, en fait, beaucoup plus petit et plus localisé, ainsi les partisans étaient moins hérétiques de ce que laissait entendre l'Église (Marvin 2009 : 801). Comme Alan Friedlander le mentionne, l'hérésie dans le Languedoc, au sens où le rapporte le clergé du XI^e-XII^e siècle, est inexistante, ainsi cette lutte contre ces cathares a pris une dimension spirituelle qui a plutôt permis de stabiliser une société défailante (2009 : 763).

dernier. Il n'est pas rare de constater la présence d'inscriptions lapidaires sur les façades, toutefois, tout comme à Arles, l'abbatiale saint-gilloise en contient un certain nombre si nous la comparons aux autres lieux religieux de la région, tels Beaucaire ou Montfrin.

Sur l'église à Saint-Gilles, deux d'entre elles semblent mériter notre attention plus particulièrement. La première est située sur le phylactère que tient saint Barthélemy où il est inscrit : « Moi, Barthélemi, apôtre du Christ, je n'ai pas perverti, mais converti » (Favreau 1974 v. 13 : 77-78) (**Figure 4, 26**). Cette phrase provient non pas du Nouveau Testament, puisque Barthélemy n'y est presque pas mentionné si ce n'est que pour l'énumérer parmi les douze apôtres, mais plutôt de son hagiographie d'où nous tirons les détails concernant sa vie après la mort du Christ. En effet, *La Légende dorée* raconte qu'il était parti en mission pour évangéliser l'Arabie, la Mésopotamie et l'Inde (Duchet-Suchaux : 2014 : 55; Favreau 1974 v. 13 : 77-78).

À l'époque de l'apôtre Barthélemy, en Inde, le peuple vénérait les dieux de leur pays. Lorsque le saint est arrivé, il accomplit plusieurs miracles, entre autres, la guérison de malades et la libération de démons des possédés, dont la fille du roi Polème en était prisonnière (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108). Par la suite, selon les désirs de Polème, l'apôtre, avec l'aide de Dieu, a détruit les idoles et a chassé les démons et les prêtres des idoles du temple pour le dédier à Dieu, puis Barthélemy a baptisé le roi, sa famille et son peuple (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108). Ces prêtres, chassés de leur lieu de culte, se sont rendus auprès du roi Astiage, aussi écrit Astyage, frère de Polème, qui a envoyé une armée pour faire arrêter l'apôtre Barthélemy. (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108; Favreau 1974 v. 13 : 77-78). Lorsqu'il a été capturé, il a été conduit devant Astiage et c'est à ce moment que le roi lui a demandé si c'était lui qui avait « perverti » son frère (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108; Favreau 1974 v. 13 : 77-78). L'apôtre s'est défendu en répondant qu'il ne l'avait pas perverti, mais converti (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108; Favreau 1974 v. 13 : 77-78). Ensuite, Astiage a tenté de convaincre Barthélemy de se convertir à ses dieux, mais l'apôtre a refusé en disant que Dieu est plus puissant que leurs dieux (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108). Soudainement, le roi Astiage a été prévenu par son peuple que son idole était tombée et s'était brisée grâce à la puissance de Dieu (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108). Furieux, Astiage a fait battre et a fait écorcher l'apôtre (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108). En guise de conséquence, le roi et les prêtres des idoles se sont retrouvés possédés de démons et sont morts dans d'atroces douleurs (Wyzewa 2000 t. 2 : 106-108).

Plusieurs points dans l'hagiographie de l'apôtre Barthélemy sont intéressants à soulever en relation avec le contexte historique du milieu du XII^e siècle dans la région du Languedoc et, plus précisément, avec l'inscription de la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles. Tout d'abord, Dieu a démontré sa puissance par-dessus tous les autres dieux vénérés en Inde lorsqu'il a chassé les démons du temple et lorsqu'il a fait tomber les idoles pour qu'elles se brisent dans les temples des villes des deux rois, Polème et Astiage. Certainement, ce n'est qu'une fois de plus où la puissance de Dieu a dominé les autres dieux et un exemple de plus qui peut être raconté pour convertir les pécheurs. L'histoire de Barthélemy explique qu'il a converti également tout le peuple de Polème qui était préalablement considéré comme hérétique tout comme le peuple d'Astiage, mais qui, celui-ci, ne s'est point converti, ce qui peut être transposé, dans le contexte du XII^e siècle, aux suiveurs hérétiques de Pierre de Bruys et d'Henry de Lausanne. Évidemment, n'importe quel passage aurait pu servir d'inscription sur le phylactère que tient l'apôtre représenté sur la façade à Saint-Gilles. Aussi, il aurait pu y avoir, comme à Arles, la simple appellation « saint Barthélemi », ou encore, une absence d'inscription comme les saints situés sur le côté méridional de la façade saint-gilloise. En plus, cet apôtre, Barthélemy, n'est pas forcément le plus connu ni le plus important dans la hiérarchie, puisque les auteurs du Nouveau Testament n'en font presque pas mention. Toutefois, les commanditaires de la façade de l'abbatiale à Saint-Gilles ont choisi ce saint et ce passage, ce qui devait être significatif pour eux. Ainsi, l'inscription peut servir à mettre l'emphase sur le fait que les hérétiques dans la région du Languedoc devaient se convertir pour être pardonnés et retrouver le droit chemin de l'Église chrétienne à l'image du peuple du roi Polème. Inversement, s'ils ne se convertissent point, tout comme Astiage et son peuple, ils vont mourir misérablement. Également, Barthélemy, pour les clercs du XII^e siècle à Saint-Gilles, aurait pu être vu comme un modèle à suivre : tout comme l'a fait l'apôtre avant eux, ils se devaient de convertir le peuple hérétique.

La seconde inscription lapidaire, dont nous allons parler, est inscrite sur le manuscrit que tient saint Thomas qui provient d'un passage du Nouveau Testament communément connu comme l'incrédulité de Thomas. Nous pouvons y lire « Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt à la place des clous et ma main dans son côté, je ne croirai pas » (Favreau 1974 v. 13 : 78-79) (**Figure 4, 27**). Nous connaissons surtout Thomas en tant que « l'Incrédule », surnom qui lui est souvent associé faisant référence à son incrédulité envers

le Christ ressuscité (Duchet-Suchaux : 2014 : 276-277). Il est parfois surnommé « Didyme », signifiant jumeau en grec (*Didymos*), car, selon les Actes de Thomas, il est considéré comme le frère jumeau du Christ (Duchet-Suchaux : 2014 : 276-277).

L'épisode de l'incrédulité de l'apôtre est raconté seulement par l'évangéliste Jean (Jn 20, 24-29). Après que le Christ soit apparu devant Marie Madeleine, la scène du *Noli me tangere* discutée au premier chapitre, celle-ci est allée annoncer cette bonne nouvelle aux disciples (Jn 20, 11-18). Le soir même de cette annonce, Jésus est apparu aux disciples, à l'exception de Thomas qui était absent, et tous ont cru en sa résurrection (Jn 20, 19-25). Les disciples sont allés retrouver Thomas pour lui annoncer la nouvelle, mais ce dernier leur répond cette phrase gravée sur le manuscrit que tient saint Thomas sur la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles. Quelques jours plus tard, Jésus est apparu de nouveau aux disciples, mais, cette fois-ci, Thomas se trouvait parmi eux. Le Christ a alors interpellé Thomas en lui disant de regarder ses blessures et de mettre sa main dans son côté. Puis, Thomas qui a vu, a fini par croire. Jésus lui a répondu que « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru » (Jn 20, 29).

Encore une fois, cette inscription située sur la façade saint-gilloise, a été sélectionnée fort probablement selon une intention du commanditaire¹⁰¹. En effet, nous pouvons considérer que l'incrédulité de Thomas est associée avec la pensée des hérétiques de la région; ainsi, ces derniers ne croient ni dans le symbole de la croix, ni dans le sacrement de l'Eucharistie. Donc, cette inscription lapidaire « Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt à la place des clous et ma main dans son côté, je ne croirai pas » (Favreau 1974 v. 13 : 78-79) invoque le refus de croire de la part de Thomas, tout comme les hérétiques, en la résurrection du Christ s'il ne le voit pas, ni ne met son doigt dans sa plaie. Enfin, dans l'évangile selon Jean, lorsque Jésus apparaît à Thomas et aux disciples, après que l'apôtre ait cru en la

¹⁰¹ Il est intéressant de le souligner dès maintenant, bien que la réflexion sera poursuivie plus loin dans ce second chapitre, que saint Thomas, tout comme saint Barthélemy, selon *La Légende dorée*, est allé en Inde où il a été mis en prison pour avoir donné l'argent du roi aux pauvres au lieu de lui construire un palais, puis il aurait également évangélisé certaines régions de ce pays (Duchet-Suchaux : 2014 : 276-277). Donc, les deux saints, dont les inscriptions lapidaires envoient un message contre l'hérésie sur la façade, dans leur hagiographie, sont allés en Inde et ont propagé la Bonne Nouvelle.

résurrection du Christ, ce dernier a averti que « Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru » (Jn 20, 29), donc cela fait référence aux hérétiques : ils seraient bien mieux de croire même si le Christ n'est pas apparu devant eux. Comme saint Thomas s'est fait pardonner, cela laisse bon augure pour ceux qui sont dans le tort, mais qui rejoignent la pensée de l'Église chrétienne de Rome.

2.1.4 La perception de Judas par les chrétiens médiévaux

Judas, dit l'Ischariote, personnage qui a fait couler beaucoup d'encre, porte de nombreux titres au cours de sa vie : l'un des douze apôtres, le traître, le juif, etc. Il est, en effet, l'un des douze apôtres que Jésus a choisis, mais il se fait payer trente deniers par les grands prêtres pour qu'il leur livre Jésus (Duchet-Suchaux : 2014 : 178-179). Lors du dernier repas du Christ, en présence des douze apôtres, Jésus leur a annoncé que l'un d'entre eux le trahira. Puis, allant tous prier au Jardin des Oliviers, Judas a désigné aux soldats Jésus par un baiser. Peu de temps après, pris par les remords, il a tenté de rendre l'argent, mais les grands prêtres ont refusé. Judas leur a lancé leurs deniers et s'est pendu. Après que Judas a trahi le Christ, il est rejeté du groupe des douze apôtres pour être remplacé par Matthias (Duchet-Suchaux : 2014 : 38-39).

Plusieurs passages spécifiques de la vie de Judas sont repris par les artistes. Au Moyen Âge, les plus communs sont *La Cène* (il est généralement à l'écart du groupe et tient une bourse d'argent, symbole du prix reçu pour sa trahison), *Le baiser de Judas* (le moment où Judas embrasse Jésus), parfois il est également représenté lors du *Repas chez Simon*, puisque selon l'évangile de Jean (Jn 12, 1-7), il est mentionné que Judas l'Ischariote est présent¹⁰². Plus rares, et non seulement pour la période romane, sont les scènes représentant *Judas recevant le prix de*

¹⁰² Nous pouvons bien percevoir Judas attablé avec le Christ et tenant sa bourse d'argent de sa main gauche, sur le chapiteau du cloître d'Arles (**Figure 9**). Il est significatif dans ce passage de l'Évangile de Jean (Jn 12, 1-7), puisqu'il remet en question Jésus. Lorsque Marie Madeleine oint les pieds du Seigneur, Judas l'a questionné en lui disant qu'il aurait dû vendre le parfum pour donner l'argent perçu de la vente aux pauvres. Jean met l'emphase, dans cet extrait, sur le fait que Judas ne dit pas cela avec de bonnes pensées pour les pauvres, mais bien, car il est un « voleur » (Jn 12, 1-7). Pour des représentations de Judas lors de *La Cène* se référer à la note de bas de page no. 97. À Beaucaire, il y a en plus, *Le baiser de Judas*.

sa trahison et La pendaison de Judas. Ce qui est inhabituel comme représentation, c'est *Le pacte de Judas*, lorsqu'il a conclu l'entente de la trahison du Christ. Sur la façade de l'église abbatiale de Saint-Gilles, nous retrouvons plusieurs scènes de la vie de Judas : *La Cène* (**Figure 23**), *Le baiser de Judas* (**Figure 28**), *Le pacte de Judas* et *Judas recevant le prix de sa trahison* (**Figure 29**). Concluons que Judas, celui qui a livré le Christ et qui, de ce fait, a causé sa mort, est largement représenté sur la façade ce qui est inhabituelle. Nous pouvons nous demander pourquoi il y a autant de représentations de Judas sur la façade saint-gilloise et quelles conclusions pouvons-nous en tirer? L'envergure de ces questions est complexe, toutefois, essayons d'émettre une hypothèse.

Judas l'Ischariote est qualifié par plusieurs d'Antéchrist, de menteur, de paresseux, de voleur et de marchand du Christ, ce qui lui a valu le titre de traître, de personnification du mal¹⁰³ et nous en passons (Klauck 2006 : 13-14). D'autres, tel Irénée, l'évêque de Lyon (II^e siècle), prêchent qu'en fait Judas a bien fait de livrer le Christ pour que ce dernier puisse vivre pleinement sa Passion et ainsi sauver l'être humain (Klauck 2006 : 16-17). Il est donc perçu de manière positive. Judas est, et c'est le cas au Moyen Âge, également associé aux juifs par les chrétiens tant dans son individualité que par ses caractéristiques physiologiques (Klauck 2006 : 14-15, 18-19). Voyons maintenant ces derniers points d'un peu plus près : comment Judas l'Ischariote est devenu un symbole des juifs et comment ces derniers sont perçus par les chrétiens médiévaux.

Le sentiment antisémite est présent depuis bien avant les Guerres mondiales du XX^e siècle. En effet, le peuple juif a été opprimé au cours de l'histoire, mais nous allons ici passer sur les époques de la Renaissance à celle qui nous est contemporaine, ce qui n'est pas le but de ce présent travail. Nous nous concentrons alors sur les faits historiques de l'époque du Christ et postérieure qui ont engendré ce ressentiment des chrétiens à l'égard des juifs, pour essayer d'en évaluer les répercussions au Moyen Âge. En effet, Judas est associé aux juifs et est représenté comme un symbole de ce peuple. Toutefois, nulle part dans la Bible, il n'est écrit que Judas est

¹⁰³ Saint Luc, dans son évangile, écrit clairement que Satan est entré dans Judas (Lc 22, 3).

un représentant du peuple juif (Maccoby 1992 : 5). Comment alors cette association s'est-elle faite? Hyam Maccoby, dans son livre *Judas Iscariot and The Myth of Jewish Evil*, explique que les juifs sont, pour le Christ, un peuple dont il est proche, mais qui en même temps le condamne (1992 : 5). Donc la vision que les chrétiens ont des juifs, et par le fait même de Judas, est double : un fidèle et un ennemi de Jésus (Maccoby 1992 : 5). En plus, l'histoire de la trahison de Judas fait écho à celle du peuple juif, donc l'association, entre Judas l'Isariote et les juifs, peut se faire de manière consciente ou non par les lecteurs des Évangiles (Maccoby 1992 : 5). Maccoby continue en expliquant que Judas n'est pas une allégorie des juifs, mais plutôt un symbole auquel ils sont associés en temps de malheur à toutes époques, pensons simplement à la Grande Peste au XVII^e siècle et aux Guerres mondiales (1992 : 5-6). Bref, dès qu'il est question de trahison, les juifs sont assignés comme les traîtres et le nom de Judas les désigne (Maccoby 1992 : 5-6).

Malgré leurs différents et leurs perceptions négatives des juifs, les chrétiens cohabitaient avec ceux-ci. Dans les villes majoritairement chrétiennes de religion, puisque les chrétiens médiévaux percevaient les juifs de manière négative, ils leur interdisaient de posséder une terre ou d'en cultiver une, de pratiquer une profession et étaient exclus du commerce (Maccoby 1992 : 6-7). Néanmoins, plusieurs d'entre eux sont devenus usuriers, métier que leur permettaient de pratiquer les chrétiens et qui était essentiel au bon fonctionnement de la société (Maccoby 1992 : 7). En effet, plusieurs chrétiens ont eu recours à ces usuriers pour emprunter de l'argent dans le but de construire les nombreuses églises d'Europe (Maccoby 1992 : 7). Du XI^e au XIII^e siècle, l'aide financière venant de ces usuriers juifs était nécessaire, voire primordiale, pour permettre la construction des églises, des grands complexes monastiques et des cathédrales (Maccoby 1992 : 169-170). Cette aide a servi également à financer de nombreuses guerres, dont les croisades qui ont été très coûteuses et qui, ironiquement, ont été mortelles pour le peuple juif (Maccoby 1992 : 169-170). Malgré le fait que ce métier d'usurier était nécessaire pour le développement de la ville, il faut aussi rappeler que ceux qui le pratiquait étaient considérés comme des pécheurs, alors pour les chrétiens, il était normal que les juifs soient employés à de telles tâches, puisqu'ils étaient déjà condamnés en raison de leurs croyances religieuses (Maccoby 1992 : 7). En plus, certains chrétiens, appartenant à la royauté ou à la noblesse, utilisaient une personne juive pour collecter, auprès de la population, les taxes et les prêts, ce qui augmentait la rancœur des chrétiens envers les juifs (Maccoby 1992 : 7).

Donc lorsque nous nous sommes posé les questions suivantes : pourquoi y a-t-il autant de représentations de Judas? Que pouvons-nous en conclure, quelles hypothèses pouvons-nous en tirer? Nous avons mentionné plus haut, que pour les chrétiens du Moyen Âge, le combat contre l'hérésie et le judaïsme est le même. Judas est un symbole des juifs, ainsi nous pouvons donc penser qu'il représente le fait que des juifs et, par le fait même, des hérétiques, puisqu'il y a une confusion entre le judaïsme et l'hérésie, vivaient parmi les chrétiens. Ce symbole est une mise en garde pour ces derniers; Judas a trahi le Christ et il a été condamné tout comme, à cette époque, l'Église condamnait les hérétiques. Nous allons maintenant voir en seconde partie de ce chapitre une autre explication ou une autre lecture de ces représentations de Judas.

2.2 Le commerce et les marchands

Dès le XII^e siècle, Saint-Gilles-du-Gard est considérée comme une ville florissante et populeuse, dont les activités commerciales sont favorables grâce, entre autres, à la localisation de son port qui permet les relais entre la France et les pays au sud et au sud-est. Quel était le portrait type d'un marchand français? Dans un premier temps, examinons le contexte des marchands typiques du XII^e siècle. Dans un second temps, nous allons analyser les thèmes sculptés sur la façade saint-gilloise et essayer d'apporter des hypothèses en lien avec la situation marchande. En effet, un certain nombre de sujets représentés sur cette église provient d'une iconographie qui est rarement employée au Moyen Âge roman et encore moins illustrée sur une façade.

2.2.1 Le contexte historique des marchands au XII^e siècle

Aux alentours du XI^e et XII^e siècle, la croissance démographique et la meilleure gestion des villes, surtout au niveau politique et administratif, amènent une effervescence dans les habitudes de consommation (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 625). Afin de faire face à une demande grandissante, le commerce s'est développé et amélioré (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 625). Les marchands se devaient de trouver de meilleurs moyens pour assurer un transport efficace et des produits qui répondaient aux besoins (produits luxueux et spécialisés)

(Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 625). Le marchand du XII^e siècle est considéré comme un marchand itinérant, puisqu'il se promenait de ville en ville pour vendre sa marchandise et il n'était pas spécialiste d'un produit en particulier (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 627; Racine 1992 : 5). Vers 1180, le commerce s'est organisé et s'est bien implanté en Europe. Nous pouvons alors distinguer deux types de marchands : le « petit marchand », dont l'inventaire et la zone de distribution sont plus limités, et le « grand marchand » qui est considéré comme un homme d'affaires (Racine 1992 : 1). Son capital était considérable et il parcourait de longues distances, par voie terrestre ou maritime, pour aller chercher ses produits dans les pays scandinaves, au Moyen-Orient et même jusqu'en extrême Orient (Racine 1992 : 1).

Être marchand à cette époque comportait plusieurs risques, comme le vol ou le pillage de sa marchandise, la faillite personnelle, la difficulté des affaires tout simplement et il n'était pas à l'abri non plus d'être victime de fraude par des acheteurs malintentionnés (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 630-631). En plus, les bateaux étaient souvent mal adaptés pour faire face aux intempéries lors des voyages en mer. Le marchand devait être un bon navigateur ou du moins, il s'efforçait d'améliorer ses connaissances de la navigation. (Racine 1992 : 2). Pour assurer la protection des marchands lors de leur voyage, l'Église tentait d'établir des règlements aux seigneurs, mais ces derniers, voyant le potentiel de faire de l'argent, établissaient des zones de péages aux passants pour assurer leur protection (Racine 1992 : 2). Il était tout de même ironique que l'Église ait essayé de se mêler de la protection de ces marchands. En effet, l'Église et les rois carolingiens avaient implanté des règles autoritaires contre le gain monétaire surtout à la suite d'un prêt en argent, mais en même temps, ils étaient dépendants de ces marchands et de leurs produits qui devenaient indispensables (Racine 1992 : 2, 5).

La profession de marchand était parfois sujette à la controverse. En effet, le marchand est nécessairement attiré par l'idée de l'enrichissement rapide et par l'élévation de son statut social (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 631). Inversement, il se demandait si ce gain était légitime, puisqu'il était conscient que le gain monétaire est considéré comme une forme de péché, donc il a forcément été tiraillé entre le sort de son âme et sa fortune amassée (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 631; Balard 1992 : VII-VIII). Au X^e siècle, il était dit du marchand

qu'il était « un esclave du vice, un amant de l'argent »¹⁰⁴ et était surtout considéré comme un étranger (Balard 1992 : VII-VIII; Racine 1992 : 2). Son statut évolua au fil des siècles, et ce, jusqu'au XV^e siècle où il fut perçu comme un homme d'affaires brillant dont les capacités étaient indispensables et mises en valeur (Balard 1992 : VII-VIII). De plus, le marché se faisait beaucoup sur la notion de confiance entre l'acheteur et le marchand (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 631). Ce dernier attachait donc une grande importance à sa réputation (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 631).

En tant que marchand, il fallait toutefois connaître un minimum d'informations, surtout en ce qui a trait aux dates des prochains marchés, événements et foires de la région. Ces marchands ont donc développé un système de communication permettant de se transmettre ce type de renseignements (Le Goff, Schmitt et Alessio 1999 : 630). De plus, les marchands mettaient en place un système d'organisation qui se doit d'être mentionné. En effet, pour assurer la circulation de biens commerciaux, et ainsi répondre à l'offre et à la demande, ils identifiaient des régions géographiques selon des zones de production et de consommation pour qu'aucun marchand n'empiète sur la zone voisine et pour leur permettre également de faire des échanges de produits entre commerçants des différents zonages (Racine 1992 : 4). De manière progressive, dès le XI^e et le XII^e siècles, il était remarquable que les marchands arrivent à mettre en lien des pays, donc des produits, qui ont nécessairement eu une influence dans la société occidentale et qui ont contribué à l'avancée « et à la transformation matérielle et intellectuelle de la chrétienté médiévale » (Racine 1992 : 4). Ils avaient d'ailleurs une connaissance des pays qui était volontiers appréciée par les seigneurs et ecclésiastiques (Racine 1992 : 5). Dès le XIII^e siècle, leur statut antérieur négatif a changé rapidement (Racine 1992 : 5). C'est ainsi que les marchands sont devenus également des envoyés diplomatiques lors de certaines missions (Racine 1992 : 5). Toutefois, il est légitime d'assumer qu'en temps de guerres, de maladies ou de problèmes financiers, les échanges de biens entre l'Occident et le Moyen-Orient et l'extrême Orient étaient plus difficiles.

¹⁰⁴ Ses propos ont été dits par Rathier de Vérone (Balard 1992 : VII-VIII).

Il va sans dire que les ecclésiastiques ont été réticents face à ces nouvelles formes d'activités économiques qui se développaient partout en France dès le XI^e siècle. Il faut toutefois mentionner que, parallèlement au marchand vendeur de bien, se développe une autre forme de marchands : les usuriers. La nuance au niveau du statut entre le marchand et l'usurier est parfois floue, puisque l'usurier est un marchand, mais aussi parce que tous deux font un gain monétaire à la suite d'une transaction, l'un par la vente de marchandise et l'autre à la suite d'un prêt monétaire¹⁰⁵. La représentation de l'usurier dans les arts se perçoit dans la sculpture romane dès le XII^e siècle et son principal attribut est la bourse remplie de pièces de monnaie (Le Goff 1999 : 1283). Plus tard, il est présenté sous la forme d'un homme grassouillet, en signe qu'il a le ventre bien rempli grâce à la fortune qu'il a amassée (Le Goff 1999 : 1283).

Le XII^e siècle est en effet une sorte de plaque tournante et un changement de mentalité s'opère. Puisque l'élan économique entraîne la circulation monétaire, le crédit doit également se développer et c'est pourquoi certaines formes d'usure ont été tolérées, alors qu'elles ne l'étaient pas aux siècles antérieurs (Le Goff 1999 : 1285). L'interdiction chrétienne face aux usuriers faisait en sorte que ce métier était pratiqué par de nombreux juifs qui n'avaient pas les mêmes soucis de conscience face à l'enseignement chrétien (Le Goff 1999 : 1285). Parallèlement au fait que les juifs pratiquaient un métier condamnable, plusieurs phénomènes entraînent une haine grandissante des chrétiens face aux juifs entre l'an mille et le XII^e-XIII^e siècle : guerres (principalement les croisades), épidémies, famines, etc. (Le Goff 1999 : 1285). L'usurier chrétien est jugé par les ecclésiastiques, qui laissent, la plupart du temps, le sort du condamné entre les mains de Dieu, alors que l'usurier juif devait passer devant le tribunal laïc plus rigoureux, ce qui a terni davantage l'image des juifs (Le Goff 1999 : 1286).

Dès le début du XII^e siècle, le sujet du crime de l'usure est également discuté lors de certains conciles, dont ceux tenus au Latran, en Italie, en 1139 et en 1179 (Vauchez 1992 : 211-212). Le résultat est le même : l'Église condamne l'usure, les commerçants ainsi que les activités

¹⁰⁵ Toutefois, le terme usure peut être facilement confondu avec intérêt ou profit ce qui ne s'équivaut pas. L'usure est plutôt définie comme telle : « l'usure intervient là où il n'y a pas production ou transformation matérielle de biens concrets. » (Le Goff 1999 : 1272).

commerciales (Vauchez 1992 : 211-212). Toutefois, cette rigueur de l'Église envers les usuriers et les commerçants s'est assouplie dans la seconde moitié du XIII^e siècle, mais le seul point qui n'était alors pas toléré était le prêt à intérêt (Vauchez 1992 : 211-212, 215). Enfin, l'Église se trouvait tout de même dans une position quelque peu hypocrite. D'un côté, elle dénonçait l'usure et le gain commercial, puisque les ecclésiastiques prênaient une vie de pauvreté individuelle et une vie en communauté; toutefois, d'un autre côté, elle était une des plus grandes, sinon la plus grande, puissance économique au Moyen Âge (Vauchez 1992 : 213). En effet, l'Église a dépensé une fortune pour la construction des lieux religieux, pour son décor et pour les objets liés au culte : reliquaires, objets liturgiques, manuscrits, etc. Ces objets sont souvent fabriqués avec des matériaux de grande valeur, par exemple, l'or, l'argent les pierres précieuses et les pierres semi-précieuses. Bien que l'Église interdît à ses clercs de pratiquer une activité commerciale, certains abbés ont vu une opportunité de faire un gain grâce, entre autres, à la collecte de la dîme aux laïcs (Vauchez 1992 : 213).

Le gain monétaire à la suite de la vente d'un objet était toléré dans certaines conditions, par exemple, un artisan pouvait faire un profit sur un objet qu'il a lui-même fabriqué, car il devait bien sûr payer son temps de travail ainsi que les matériaux utilisés (Vauchez 1992 : 215). Il en va de même pour le marchand, il avait le droit de faire un profit sur la vente d'un objet qu'il a lui-même acheté d'un artisan, puisqu'il a le droit de se faire payer pour son temps de travail pour ainsi subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille (Vauchez 1992 : 215). Enfin, dans notre contexte à Saint-Gilles, c'est-à-dire à la fin du XII^e siècle, période de construction de l'église abbatiale, nous pouvons donc assumer que les marchands, excluant les usuriers, avaient un statut mitigé, c'est-à-dire que nous ne nous trouvons pas dans la période du début du siècle où la rigidité de l'Église les condamnait, mais nous ne sommes pas non plus plongés dans la seconde moitié du XIII^e siècle où les marchands sont devenus des envoyés diplomatiques.

2.2.2 Les routes commerciales : Europe – Orient – Asie

Parmi les nombreux marchands au Moyen Âge, certains étaient juifs et avaient développé un système de commerce efficace. Ils arrivaient à importer en France des produits plus luxueux et des épices, puisque ces marchands juifs partaient de France, par la Provence, ou

d'Italie et traversaient par les voies maritimes de la méditerranée jusqu'en Égypte où leurs partenaires locaux juifs les attendaient pour marchander avec eux (Friedman 2000 : 398). C'est ainsi que les biens venus d'Inde et de Chine parvenaient jusqu'en France par l'entremise d'intermédiaires (Friedman 2000 : 398). Leurs affaires fonctionnaient à merveille du VIII^e au XI^e siècle, puis le déclin de leur commerce a commencé à se faire dès l'an mille dû à la compétition des marchands italiens et catalans (Friedman 2000 : 398-399). Ainsi, les marchands juifs se sont adaptés en se tournant vers le marché local et vers le commerce de l'argent, c'est-à-dire l'usure (Friedman 2000 : 398-399).

Les marchands français, quant à eux, ont eu un passé différent et ne sont pas, à l'époque romane, de grands marchands explorateurs même s'ils convoitaient les produits spécialisés. De l'antiquité tardive au VII^e siècle, les marchands français avaient un marché très local. Ce sont les marchands grecs, arabes et juifs qui venaient de l'Afrique par voies maritimes jusqu'en France et débarquaient principalement au port d'Arles (Friedman 2000 : 395). Ce type de commerce s'est arrêté à la fin de la période mérovingienne, mais le commerce français est devenu reconnu pour son vin, principalement celui des régions d'Auxerre et de Bordeaux (Friedman 2000 : 395-396). De plus, les croisades ont ouvert à nouveau les routes commerciales entre l'Orient et la France où les marchandises exotiques (sucre, soie, épices, textile, etc.) s'arrêtaient à Arles, à Narbonne, à Marseille et à Montpellier (**Figure 1**) (Friedman 2000 : 396), sans oublier à Saint-Gilles.

Contrairement aux Français, les marchands italiens se sont installés dans les grands centres commerciaux tant en Europe qu'en Orient et ils étaient des aventuriers qui exploraient des voies nouvelles, étaient influents et avaient le sens du commerce (Friedman 2000 : 396-397). Ils ont développé, et même dominé, les routes commerciales terrestres et maritimes de l'Asie jusqu'en Égypte, puis de l'Égypte en Europe (Friedman 2000 : 397).

Parmi les produits exotiques convoités au Moyen Âge, les épices étaient un élément important tant pour la cuisine que pour la préparation des remèdes médicaux (Friedman 2000 : 575). Les épices provenant de l'Asie étaient acheminées par une combinaison de voies maritimes (depuis l'océan Indien) et terrestres (soit par l'Orient ou par l'Afrique), puis étaient redistribuées sur les différents territoires jusqu'en Europe (Friedman 2000 : 575, 577). Cette façon de faire du commerce existait dès l'Antiquité, grâce aux Grecs et aux Romains, ce qui

veut dire qu'au Moyen Âge, ces routes étaient depuis longtemps établies (Friedman 2000 : 575, 577). Nous savons donc qu'une relation, par l'entremise de plusieurs intermédiaires, existait entre la France et l'Asie. Dans la première section de ce chapitre, nous avons mentionné le combat de l'Église contre l'hérésie et toute forme de religion autre que le christianisme. Nous avons également fait l'association entre cette lutte et deux inscriptions présentes sur la façade de l'abbatiale à Saint-Gilles-du-Gard, soit celles de saint Thomas et de saint Barthélémy. L'inscription¹⁰⁶ de ce dernier est justement tirée de son séjour en Inde. De plus, saint Thomas, bien que l'inscriptions inscrite sur le manuscrit qu'il tient ne provienne pas de son périple en Inde, y a tout de même été dans le but de convertir les habitants du pays. Donc, le fait d'avoir utilisé ces deux apôtres comme porteurs d'inscriptions lapidaires lourdes de sens dans la lutte contre l'hérésie est peut-être un moyen de promouvoir l'Église chrétienne et le combat contre l'hérésie dans la région du Languedoc. Les deux saints ont fait des missions d'évangélisation en Inde, pays dont nous savons qu'une route commerciale existait jusqu'en France au Moyen Âge. Considérant cela, les deux inscriptions expliquent l'exemple à suivre, c'est-à-dire que les prêtres ont la mission de convertir tous les peuples, à l'image de saint Thomas et de saint Barthélemy.

De plus, il est bien de mentionner que nous retrouvons représentés sur la façade de l'église Saint-Gilles-du-Gard des animaux, qui sont, la plupart du temps, associés à des pays autres que la France¹⁰⁷ mettant ainsi l'emphase sur les relations avec les autres pays grâce, entre autres, au commerce. Mentionnons rapidement la base, celle avec les représentations de deux

¹⁰⁶ L'inscription, que nous retrouvons sur le phylactère que tient saint Barthélemy, indique « Moi, Barthélemy, apôtre du Christ, je n'ai pas perverti, mais converti » (Favreau 1974 v. 13 : 77).

¹⁰⁷ Nous n'allons toutefois pas faire l'inventaire complet de tout le bestiaire (ni de toutes les plantes) représenté ici, car ce n'est pas le but de ce présent travail et nous laissons la voie ouverte pour d'autres. Nous apercevons, entre autres, les nombreuses représentations des lions, que nous retrouvons sculptés sur la façade de manières différentes, donc avec une signification différente. Mentionnons que le lion a plusieurs significations au Moyen Âge, dont la justice, et c'est un animal très commun sur les façades romanes tant en Italie qu'en France. À Saint-Gilles, nous retrouvons également beaucoup d'oiseaux et un lièvre cachés dans une frise végétale de part et d'autre du portail central (**Figure 32**). La portion végétale de cette frise a de nombreuses ressemblances avec la frise de la cathédrale San Donnino à Fidenza en Italie (XII^e siècle), (voir illustration en référence en note de bas de page no. 63) dont de nombreux auteurs avaient déjà fait cette association. De plus, sous la frise centrale, une seconde frise plus étroite comporte des représentations d'animaux de toutes sortes, dont certains tirés de l'imaginaire, dragon, félins, serpent, bœuf, etc. (**Figure 33**), en plus de certains visages, le tout, taillé dans un style complètement différent de celui du restant de la façade et qui s'apparente à celui des sarcophages romains (comme ceux retrouvés à Arles), comme plusieurs auteurs l'ont suggéré.

singes enchaînés et d'un chameau (**Figure 34**), sur laquelle reposent les doubles colonnes du portail central de la façade à Saint-Gilles. Cette base se situe au niveau des yeux du spectateur, lorsqu'il se trouve devant la façade. Pour Gil Fishhof, ces animaux renvoient à la défaite des musulmans lors la première croisade (2006 : 107-110). Évidemment, le singe et le chameau sont des animaux que nous retrouvons dans les pays du Levant. Toutefois, nous pouvons également comprendre ce socle selon un autre degré de lecture, probablement plus simpliste que celui élaboré par Fishhof. Effectivement, nous pouvons le comprendre comme étant une représentation de l'Orient et de ses marchands qui se déplacent sur les routes en caravanes à dos de chameaux et qui transportent leurs marchandises. Remarquons que, sur la façade, le chameau n'est pas prisonnier de chaînes, alors que les singes le sont. De plus, nous retrouvons deux représentations de Jérusalem, soit lors de *L'entrée du Christ à Jérusalem* (**Figure 19**) et *Jésus chassant les marchands du temple* (**Figure 30**), qui font référence directement à l'Orient.

2.2.3 Les représentations de marchands et de marchandises

Maintenant, penchons-nous sur ce que l'église abbatiale de Saint-Gilles a à nous révéler sur la situation des marchands du XII^e siècle. En effet, certains sujets représentés sur cette façade sont des thèmes très rarement employés dans l'iconographie chrétienne à l'époque romane et, pour d'autres, encore moins sur une façade. Commençons par un ensemble sculptural déjà abordé au premier chapitre, mais, cette fois-ci, remettons-le dans un autre contexte. Nous parlons, bien sûr, de la scène *Les Saintes Femmes achetant les aromates* (**Figure 11, 11.1**). Cette même représentation apparaît également sur la frise de la collégiale à Beaucaire ainsi que sur le pilier dans le cloître d'Arles (**Figure 12.2**). À Beaucaire, la représentation, tout comme à Saint-Gilles, se retrouve à l'extérieur aux yeux de tous et est présentée de la même manière : les trois femmes sont les unes derrière les autres et les deux marchands sont assis devant une table sur laquelle nous apercevons de la marchandise et une balance. Inversement, à Arles, cette représentation est absente de la façade, mais se trouve dans le cloître sur deux registres tout en illustrant les mêmes éléments décrits ci-haut. Ce choix de sujet semble important pour la région provençale, car nous le retrouvons déjà dans trois lieux géographiquement très près les uns des autres. En plus, il faut mentionner que ce n'est pas un thème fréquemment employé ailleurs en

France à l'époque romane, que ce soit à la vue sur les murs extérieurs ou à l'intérieur d'un cloître. Cela met l'accent sur l'importance de ce thème, mais il importe de s'interroger à savoir pourquoi nous retrouvons ce sujet dans cette aire géographique.

Nous pouvons apporter deux hypothèses qui semblent plausibles. Premièrement, ce sujet permet de mettre en valeur les marchands. En excluant les usuriers, le marchand dans la Bible a un rôle tant de trompeur que de simple vendeur, donc il est perçu soit de manière négative, soit de manière neutre. De plus, dans le Nouveau Testament, l'épisode de la transaction de l'achat des aromates entre des marchands et les femmes est à peine effleuré par les évangélistes. Jean et Matthieu n'en font pas mention et Luc emploie le terme de « préparation » et non « d'achat » en parlant des aromates et du parfum que les femmes ont apportés à la tombe du Christ (Lc 23, 56; 24, 1), ce qui exclut une transaction entre elles et un marchand. Pour sa part, Marc l'évangéliste écrit simplement « Lorsque le sabbat fut passé, Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques, et Salomé, achetèrent des aromates, afin d'aller embaumer Jésus » (Mc 16, 1), sans nous donner plus de détails descriptifs de la scène et sans lui donner plus d'importance. Pourtant, ce passage, qui ne fait pas plus d'un verset, est représenté à Saint-Gilles, à Arles et à Beaucaire. Ce verset ne mentionne pas une transaction injuste, frauduleuse ou trompeuse. Il ne fait pas référence à l'usure, mais parle de femmes qui vont acheter des aromates à, implicitement, des marchands. Nous pouvons penser que ces vendeurs d'aromates ne sont pas représentés négativement, ni dans le passage biblique, ni sur les œuvres sculptées. Ils sont en train d'exécuter leurs tâches quotidiennes, tout comme les marchands du XII^e siècle sur la place publique de Saint-Gilles.

Deuxièmement, cette représentation montre l'interaction entre des femmes et des marchands qui sont des hommes. Malgré la ségrégation des sexes dans certaines églises et certains lieux publics au XII^e siècle, nous avons ici une représentation qui tolère et accepte le mélange des genres dans un même lieu : le marché. Pouvons-nous alors penser que les femmes avaient le droit de fréquenter le marché public et de faire des achats? Nous pouvons croire que cette représentation parle d'elle-même, tout comme dans le passage biblique où ce sont les

femmes qui vont acheter les aromates, les femmes du XII^e siècle étaient incluses dans l'espace public du marché¹⁰⁸.

Passons ensuite à une autre représentation de la façade : celle de *Jésus chassant les marchands du temple* (**Figure 30**). Ce choix de sujet est rarissime au XII^e siècle et un des seuls autres lieux datant de la même époque où nous retrouvons ce même thème représenté se trouve à plus de 500 km au nord de Saint-Gilles dans l'église Saint-Éloi de Chalivoy-Milon en France. Ce thème est illustré sur une fresque située à l'intérieur de l'église sur le mur sud dans le chœur. Cet épisode est rapporté dans les quatre évangiles où les marchands ont une réputation très négative, dans ce contexte-ci. Il est raconté que Jésus, à son arrivée à Jérusalem, entre dans un temple et voit des marchands qui s'y étaient installés pour vendre leurs marchandises. Aussitôt, pris de colère, le Christ s'est fabriqué un fouet avec des cordes pour chasser les vendeurs et leurs bétails hors du lieu sacré, tout en renversant leur table et en dispersant l'argent des changeurs. Saint Jean, dans ce passage, nous en apprend un peu plus sur la marchandise que vendaient ces marchands. Il rapporte que Jésus a chassé hors du temple des bœufs, des brebis et des marchands de pigeons (Jn 2, 13-17). Sur la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles, nous pouvons voir des bœufs, des brebis ainsi que des vendeurs tenant dans leurs mains des pigeons. Trois des quatre évangélistes ont même qualifié de « voleurs » ces marchands dans ce passage du récit, ce qui nous laisse une impression très négative des vendeurs. Comment pouvons-nous comprendre cette représentation sur la façade, image qui, comme nous l'avons dit, est très rare? Peut-être est-ce pour mettre l'accent sur la limite que les marchands ne pouvaient pas franchir, tout en leur rappelant la colère du Christ s'ils désobéissaient? Ainsi, cette représentation est une manière d'enseigner aux marchands de rester hors du lieu sacré sous peine de subir la colère de Dieu. De plus, au Moyen Âge, plusieurs transactions se faisaient devant l'église, sous le regard de Dieu, mais jamais à l'intérieur. Ainsi, Dieu était témoin de l'entente entre les deux parties et si l'un déshonore son traité, le Seigneur pourra le punir selon la gravité de son acte (Deimling 1999 : 326-327).

¹⁰⁸ Nous avançons cette hypothèse avec attention, puisque jusqu'à présent, nous n'avons pas trouvé de preuves qui contrediraient ces propos ou d'autres auteurs qui auraient abordé le sujet.

Une autre représentation de la façade illustrant une transaction est *Judas recevant le prix de sa trahison* (**Figure 29**). L'histoire de Judas a déjà été évoquée un peu plus haut. Ceci dit, il est bien de rappeler que Judas reçoit trente deniers comme paiement pour avoir livré le Christ aux grands prêtres, moment qui est justement représenté à la **Figure 29**. Judas est considéré comme un traître puisqu'il a mené à l'arrestation de Jésus en le désignant par un baisé, thème également représenté sur la façade (**Figure 28**). De plus, ce personnage était qualifié de juif, donc de non-chrétien. Il est intéressant ici de constater que Judas est représenté lorsqu'il reçoit le prix de sa trahison et non lorsqu'il est pris de remords et essaie de rendre l'argent par la suite en la jetant aux pieds des grands prêtres ou lorsqu'il se suicide. Il est représenté dans son péché et comme un homme avare. Il est intéressant de noter que son attribut, la bourse d'argent, est le symbole également associé aux usuriers. Cet argent reçu pour la trahison de Judas peut également représenter les nombreux échanges de monnaie entre un acheteur et un marchand à Saint-Gilles au XII^e siècle. Ceci est mis ici en guise d'avertissement pour les acheteurs et les marchands qui font des transactions; ils doivent faire attention pour ne pas se faire escroquer. Également, puisque Judas est considéré comme juif, il adopte une doctrine différente des chrétiens. Il est considéré comme un hérétique, puisque pour les chrétiens de l'époque, l'hérésie et le judaïsme sont un seul et même combat. Peut-être que cette représentation sur la façade rappelle aux chrétiens que cette transaction n'est pas légitime considérant Judas représente un traître. De plus, il a été dit, lors du concile de Tours en 1163, que les gens ne devaient faire aucun commerce (achat ou vente) avec les hérétiques pour ne pas les encourager dans leur hérésie, sous peine d'excommunication¹⁰⁹ (Devic 2003 v. 6 : 2).

¹⁰⁹ Présidé par le pape Alexandre III, et rassemblant dix-sept cardinaux, plus de cent vingt évêques et quatre cents abbés, le concile de 1163 à Tours a adressé le quatrième canon contre les hérétiques, dont de nombreux conciles avaient abordés ce problème au préalable (Devic 2003 v. 6 : 2). Il est certes difficile de savoir si la règle de ne pas faire de commerce a été appliquée par tous, toutefois, la conséquence était claire. Plusieurs autres ordres ont été mis en place lors de ce même concile, par exemple, les seigneurs se devaient d'emprisonner les hérétiques et de confisquer leurs biens et que l'attention de tous les évêques et les ecclésiastiques se devaient d'être voués à la cause (Devic 2003 v. 6 : 2). Ces conciles, dont l'un des sujets discutés est l'hérésie, ne font que s'enchaîner les uns après les autres. En effet, en 1165 au concile de Lombers, un groupe entier d'hérétiques, mené par un dénommé Oliver, ont été condamnés (Devic 2003 v. 6 : 3-5).

Ainsi, ces trois représentations évoquées renvoient à trois messages différents. Celle des *Saintes Femmes achetant les aromates* ne présente pas le marchand comme malhonnête, mais simplement en train de vendre sa marchandise aux femmes. Ce qui est plutôt intéressant dans cette représentation, c'est justement le fait que ces femmes sont montrées en train de prendre part au marché public. Ensuite, le sujet très rare de *Jésus chassant les marchands du temple* est ici représenté. Il peut être analysé comme un avertissement aux marchands de ne pas entrer dans l'église sous peine de connaître la colère de Dieu. En terminant, le thème de *Judas recevant le prix de sa trahison* peut être perçu comme un avertissement pour les chrétiens de ne pas faire de transaction ni avec les hérétiques, ni avec les juifs.¹¹⁰

2.2.4 Jacques le Majeur : son inscription lapidaire

Nous avons déjà, en première partie de ce présent chapitre, abordé la question des inscriptions lapidaires. Sur la façade de l'abbatiale à Saint-Gilles, nous retrouvons neuf inscriptions (**Figure 4**). Deux d'entre elles mentionnent le sculpteur, *Brunus*, et pour ce qui est de celles gravées sur le manuscrit de saint Thomas et sur le phylactère de saint Barthélemy, nous avons démontré qu'elles consistaient en un message directement associé à la propagande contre l'hérésie de la région. Nous pouvons lire sur l'inscription située sur le manuscrit que tient Jacques le Majeur et se terminant sur son nimbe « Toute bonne donation et tout don parfait viennent d'en haut, descendant du Père des lumières »¹¹¹ (Favreau 1974 v. 13 : 80-81)

¹¹⁰ Il est bien de mentionner que l'espace devant la façade était également un lieu pour la prédication. Donc, nous pouvons avancer l'hypothèse que les prêtres de Saint-Gilles aient probablement prêché devant la façade et aient utilisé les images sculptées en guise de support visuel dans la lecture de leurs sermons. Donc, il est possible que ces prêtres aient utilisé ces représentations liées à des transactions marchandes et ces inscriptions lapidaires pour faire comprendre leur message à la population de chrétiens, mais aussi à ceux qui étaient présents (marchands, hérétiques, juifs, etc.). Plusieurs auteurs ont parlé de cette espace pour la prédication devant les églises, donc pour plus d'informations sur ce sujet, consulter MURRAY, Stephen (2004). *A Gothic Sermon: Making a Contract with the Mother of God, Saint Mary of Amiens*, Berkeley : University of California Press. et KENDALL, Calvin B. (1998). *The Allegory of the Church Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto : University of Toronto Press., spécialement le chapitre quatre de ce dernier ouvrage, intitulé « Portals and Preaching: Image and Word » (p. 33-47).

¹¹¹ Traduit par Favreau : « OMNEM DA[T]UM OPTIMUM ET OMN[E] DONUM PER[F]ECTUM DESURSUM EST DECENDENS A PATRE LUMINE » (1974 v. 13 : 80-81). Favreau trouve le sens de lecture un peu inhabituel,

(Figure 4, 31). Ce verset nous provient de l'Épître de Jacques le Mineur (Jc 1, 17) et ce passage est inséré parmi un monologue expliquant comment Dieu est bon et comment la tentation vient du diable et non du Seigneur. Pourquoi avoir choisi cette citation précise au lieu d'une autre? Suggérons l'hypothèse suivante : il est important de rappeler aux chrétiens, aux marchands et aux Saint-Gillois que les biens matériels et la richesse monétaire n'équivalent pas à une donation, *datum*, mais plutôt à un don, *donum*, qui vient de Dieu. Nous trouvons donc ici un message qui encourage la pauvreté individuelle, manière de vivre enseignée par les moines.

2.3 Retour sur quelques théories et conclusion de chapitre

Résumons ici quelques théories préalablement abordées dans le chapitre un. La théorie de l'espace peut, entre autres, se définir comme un endroit délimité et construit par la société dans lequel elle va interagir (Lefebvre 1971 : 35-36). Cet espace créé est à la fois concret et symbolique et c'est cette même société qui décide de cette symbolique (Guerreau 1998 : 167). Dans notre cas ici, l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard a été pensée par des ecclésiastiques qui ont choisi les représentations iconographiques de la façade. Toutefois, divers types de publics auront accès à ces images religieuses et auront donc différents niveaux de compréhension. Comme nous l'avons mentionné, les moines sont les *super-readers*, c'est-à-dire ceux qui auront une compréhension supérieure. Voyons maintenant comment cela s'applique lorsque nous prenons en compte le combat contre l'hérésie et les marchands.

Les représentations sculptées et les inscriptions contre les hérétiques, en plus de l'inscription associée aux marchands, sont nombreuses sur la façade qui se situe, comme nous le savons, en face de la place publique. Il est intéressant de constater que les thèmes traités ne

puisque l'inscription se lit partant du manuscrit et terminant sur le nimbe (1974 v. 13 : 81). Il est, en effet, non conventionnel de lire une inscription lapidaire du bas vers le haut, toutefois nous pouvons croire ici que le texte a été disposé de la sorte afin de le mettre en association avec la sculpture. La dernière partie, celle gravée sur le nimbe, nous pouvons lire « descendant du Père des lumières » (Favreau 1974 v. 13 : 81). Le nimbe entoure la tête de Dieu, des personnages saints ou les anges et est lumineux. Donc, nous pouvons croire que cette partie d'inscription « Père des lumières » se voulait spécialement inscrite dans une zone lumineuse de la sculpture, le nimbe, pour mettre l'emphase sur le terme, lumières, *lumine*, et ainsi associer le texte et l'image.

se retrouvent pas dans le cloître à Arles, à l'exception des *Saintes Femmes achetant les aromates*, espace privé réservé aux *super-readers*, les moines. En fait, cela peut s'expliquer par le fait que les hérétiques n'entreront pas dans une église et encore moins dans un cloître. Les marchands, eux, ne viendront pas vendre leurs produits à l'intérieur de l'église, mais en face. Donc, dans ces deux cas, il n'y a pas lieu d'avoir ce genre de message de propagande dans un intérieur. La façade est à la vue de tous et c'est pour cela que tant les marchands que les hérétiques vont pouvoir regarder ces messages sculptés dans la pierre. Une question reste : les comprendront-ils? Certains sujets sont visuellement plus compréhensibles que d'autres, par exemple, lorsque Jésus chasse les vendeurs du temple à Jérusalem. Il y a une certaine évidence que cela s'adresse aux marchands à Saint-Gilles, leur interdisant d'entrer dans l'église si ce n'est que pour prier.

Tel que déjà mentionné, il est surprenant que les sculptures de la façade abbatiale à Saint-Gilles-du-Gard comportent très peu de représentations du mal, et ce, malgré l'hérésie qui est très présente dans la région. Nous pouvons penser que l'Église voulait mettre l'accent sur le renforcement positif de l'Église en faisant la promotion des valeurs et des croyances chrétiennes avec les inscriptions lapidaires, les deux archanges combattant les démons aux extrémités. En plus, il faut souligner la présence de symboles eucharistiques, de la croix et de Marie-Madeleine, cette pécheresse qui s'est repentie.

Ces nouvelles lectures de l'iconographie de la façade abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard nous permettent désormais d'en connaître davantage sur la société saint-gilloise du XII^e siècle, principalement sur sa situation marchande. Le personnage de Judas, représenté à plusieurs reprises sur la façade, enseigne à l'acheteur et au marchand la vigilance lors de leurs transactions. Il prévient aussi les hérétiques de leur sort puisque Judas est considéré comme un juif, donc un hérétique. De plus, en analysant les inscriptions et les nombreuses représentations symboliques de l'Eucharistie, nous avons pu déduire que la façade avait encore des choses à nous révéler concernant la lutte de l'Église contre les hérétiques.

Conclusion

Comme nous avons pu le constater, plusieurs questions et hypothèses peuvent être encore soulevées concernant la façade abbatiale romane de Saint-Gilles-du-Gard, surtout lorsque nous élargissons les études médiévales autour de théories qui sont, la plupart du temps, traitées dans des études portant sur des œuvres modernes ou contemporaines. En effet, dans le domaine de l'histoire de l'art, traiter des théories de genre, d'identité, d'espace ou de réception, en étudiant des objets médiévaux, reste relativement nouveau. Cela nous a donc permis d'approfondir davantage notre compréhension de cette période.

Nous avons pu, entre autres, soulever des hypothèses fort intéressantes en analysant les nombreuses figures féminines qui ornent le portail méridional. En effet, la ségrégation des sexes dans l'église était chose courante, et ce, même après le XV^e siècle. Ainsi, en l'illustrant sur la façade, cela donne l'exemple à suivre pour les pèlerins : les femmes se devaient de passer devant (ou d'entrer par) le portail septentrional, celui où Marie trône en plein centre et qui représente le bon modèle à suivre pour ces dernières. De plus, lorsque le spectateur est face à l'autel, c'est le côté gauche, donc le moins dominant. Les hommes, quant à eux, passent, ou entrent, par le côté méridional. Ce portail illustre la vie de Marie Madeleine, une pécheresse qui s'est repentie et est devenue sainte par la suite, ce qui leur montre l'exemple à suivre. De plus, le culte de Marie Madeleine est en plein essor au XII^e siècle et elle est un modèle auquel il est facile de s'associer. Pour certains hommes, elle est aussi, de par son accessibilité, un fantasme. Nous pouvons alors supposer que lorsque les hommes passaient devant ce portail, c'était également une sorte de test pour les faire résister à la tentation de la chair, pécher passible de punition pour l'époque. Quoi qu'il en soit, il est possible de penser que Marie Madeleine était une sainte importante pour la région, en raison des nombreuses représentations d'elle sur la façade. C'est peut-être aussi pour revendiquer le fait qu'elle a vécu en Provence, selon son histoire.

De plus, nous avons pu constater que le rendu stylistique et la gestuelle des personnages sculptés dans les divers espaces monastiques sont représentés différemment, puisque ceux-ci s'adresseront à des publics différents. Nous avons conclu cela en comparant principalement la figure de Marie Madeleine sur la façade saint-gilloise, qui est perçue par tous les passants, et sur les chapiteaux dans le cloître d'Arles, espace réservé aux moines. En effet, dans les sujets sculptés sur la façade où Marie Madeleine ne s'est pas encore repentie, *La résurrection de Lazare* et *Le repas chez Simon*, elle est présentée de plus petite taille et menue, symbolisant fort

probablement le fait qu'elle mène une vie de pécheresse, inversement des représentations d'elle après qu'elle se soit repentie. De plus, sur la façade, les femmes sont illustrées de plus petite taille également en opposition aux hommes. En contrepartie, dans le cloître, tant les hommes que les femmes sont sculptés de tailles égales. Cela s'explique ainsi : au Moyen Âge, la hiérarchisation des genres est présente et se voit de tous sur la façade, tandis que, dans le cloître, les moines ont déjà acquis cette pensée, donc il n'est pas nécessaire que le message soit illustré de manière aussi forte. En plus, l'accessibilité des œuvres sculptées dans le cloître est réservée aux moines, donc aux *super-readers*, ceux qui ont la connaissance des textes bibliques pour comprendre les messages transmis par les images, inversement de celles sur une façade : le message se doit d'être, dans la mesure du possible, plus évident à comprendre pour les différents publics. Toutefois, il est prouvé que l'intention du mécène n'est pas toujours comprise de la même manière par tous les publics. Cette même hiérarchisation se perçoit également sur la façade de Saint-Gilles. En effet, Marie et les hommes sont à la droite du Christ, celui représenté sur le tympan central lors de l'Ascension et, à sa gauche, les femmes. Cela est également repris sur la façade à Arles, les bonnes âmes (les hommes en premier, les rapprochant plus près du Christ, suivis des femmes) sont représentées sur la frise, à la droite de Jésus et, à sa gauche, les damnés.

En seconde partie, bien que de nombreux auteurs aient abordé la question de l'hérésie en parlant de la compréhension de la façade saint-gilloise, nous avons pu constater que certaines choses se devaient d'être mentionnées. Plusieurs symboles associés à l'Eucharistie se retrouvent sculptés sur la façade dans le but de mettre en valeur ce sacrement qui est rejeté par les hérétiques. En plus, Judas, personnage présent à quelques reprises sur la façade, peut être compris à la fois comme une représentation du peuple juif et comme une figure de marchand. Dans les deux cas, il est présenté pour envoyer une impression négative de ces deux groupes sociaux. En effet, les juifs sont, pour les chrétiens médiévaux, similaires aux hérétiques, constituant un seul et même combat qu'ils se doivent de gagner. Enfin, le marchand a un statut ambigu aux alentours du XII^e siècle. Ainsi, il demeure important de se méfier des personnes avec qui les marchands et les acheteurs faisaient du commerce. En ce sens, la figure de Judas rappelle cette transaction impardonnable, celle de livrer le Christ pour de l'argent.

De plus, à la suite de l'analyse des inscriptions lapidaires, nous avons avancé l'hypothèse que deux d'entre elles renvoient au contexte de la lutte contre l'hérésie et une autre à la situation commerciale de l'époque. Dans un premier temps, les inscriptions gravées sur les statues de saint Barthélémy et de saint Thomas font référence à la croyance et à la conversion. La première inscription explique que le saint a converti un peuple d'Inde en entier et celui-ci a été sauvé, contrairement à un autre peuple qui n'a pas voulu se convertir. La seconde raconte que Thomas a dû mettre son doigt dans la plaie du Christ pour croire en sa résurrection, ce que justement les hérétiques ne considéraient pas. Comme le saint a fini par croire, il est sauvé, ce qui laisse de l'espoir pour les hérétiques fautifs. Dans un second temps, l'inscription de Jacques le Majeur nous rappelle que tout don venant du ciel est bien plus précieux que tout bien matériel.

Enfin, la représentation des *Saintes Femmes achetant les aromates* (**Figure 11.1**) nous démontre non seulement une représentation des marchands que nous pouvons qualifier de juste puisque celui en train de faire la transaction pointe une balance, qui est un symbole de justice, donc nous pouvons présumer qu'ils ne sont pas en train d'escroquer les femmes. De plus, une pile de monnaie est disposée sur la table, ce que nous pouvons interpréter également comme un symbole que ces marchands gagnent bien leur vie et que le commerce est fleurissant à Saint-Gilles. Puis, la présence des femmes indique qu'elles sont probablement acceptées dans l'espace de la ville du marché public et qu'elles ont pu faire des achats de biens. Dans un autre ordre d'idées, la représentation de *Jésus chassant les marchands du temple* est un thème rarement employé au Moyen Âge roman, surtout sur une façade. En rappelant ainsi la colère de Jésus envers les vendeurs, cela lance fort probablement un message à tous ceux qui tenteraient de faire du commerce à l'intérieur de l'église.

En terminant, plusieurs points restent à traiter si nous considérons la façade de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard dans une perspective et une recontextualisation de l'histoire de l'art. En effet, comme mentionné sommairement, une attention particulière pourrait être mise sur le bestiaire et les représentations des diverses espèces de la flore qui, nous devons le mentionner, sont très impressionnants sur cette façade. Il serait également possible d'étudier le concept du regard féminin que nous avons brièvement abordé au premier chapitre.

Faisant écho à *Saint Michel combattant le dragon* à l'extrémité septentrionale de la façade (**Figure 35**) se trouve ce qui a été interprété par tous comme un *Archange combattant le*

démon (Figure 36, 36.1). Nous proposerons donc une piste hypothétique concernant l'identité de cet archange inconnu.

Nous aimerions maintenant porter notre attention sur le récit au chapitre douze de l'Apocalypse dans le Nouveau Testament. Ce passage raconte l'histoire d'une femme connue sous l'appellation de la Femme de l'Apocalypse. Elle est décrite comme étant en train d'enfanter et elle est « enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds, et une couronne de douze étoiles sur sa tête » (Ap 12, 1). Soudain, un dragon à sept têtes est arrivé prêt à dévorer son nouveau-né, mais, ce dernier, à sa naissance, est enlevé par Dieu pour être protégé du dragon et sa mère a pu s'enfuir de celui-ci dans le désert. C'est pendant ce temps que saint Michel et ses anges ont combattu le dragon appelé Satan et ses anges (Ap 12, 7-12). Plus tard, le dragon a poursuivi la Femme qui reçoit alors des ailes d'un aigle pour pouvoir s'envoler et ainsi s'enfuir de nouveau. Le dragon a craché un fleuve pour coincer la Femme, mais la terre s'est ouverte pour engouffrer l'eau sauvant cette dernière. Le dragon, agacé, est ensuite parti combattre les descendants, ceux qui suivaient le chemin de Dieu.

Dans les arts, cette Femme de l'Apocalypse est reconnaissable grâce à une combinaison de certains de ses attributs dont la couronne de douze étoiles, le soleil qui prend une forme très différente selon les représentations, la lune sous ses pieds, la paire d'ailes d'aigle, l'enfant, les anges armés pour combattre le dragon, le fleuve et la présence du dragon à sept têtes qui sont parfois chacune ornées d'un diadème ou d'un total de dix cornes. Mentionnons certains exemples tirés de manuscrit comme *L'Apocalypse de Bamberg*¹¹², fabriqué au début du XI^e siècle, où deux moments sont représentés sur deux folios : la Femme tenant son enfant avec une lune sous ses pieds et le dragon, non loin, avec sept têtes et dix cornes, ainsi que le moment où la Femme s'envole pour échapper au dragon. *L'Apocalypse de Silos*¹¹³, manuscrit enluminé au début du XII^e siècle, présente cette fois-ci, sur le même folio, deux représentations de la Femme.

¹¹² Pour voir les illustrations du manuscrit se référer à O'HEAR, Natasha et Anthony O'HEAR (2015). *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*, Oxford : Oxford University Press, p. 117-118.

¹¹³ Pour voir les illustrations du manuscrit se référer à CAREY, Frances (1999). *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Toronto : University of Toronto Press, p. 68.

L'une avec la lune sous les pieds et l'autre ailée, tandis que les têtes du dragon interagissent avec différentes parties de l'enluminure et se faisant lui-même attaquer par des anges. Enfin, un autre exemple est le manuscrit *Hortus Deliciarum* fabriqué dans la seconde moitié du XII^e siècle et comportant un folio illustrant la Femme de l'Apocalypse ailée, la lune sous les pieds et le soleil en second plan, en train de donner son enfant à Dieu et entourée de deux dragons qui chacun représentent un moment clé du récit. Toutefois, ce manuscrit a été détruit lors d'un incendie. Ce qui nous reste est une reproduction et nous savons qu'elle n'est point identique à l'original.

Nous avançons donc l'hypothèse que l'archange inconnu sur la façade de l'abbatiale à Saint-Gilles est en fait cette Femme décrite dans l'Apocalypse au chapitre douze. Les représentations de cette Femme sont très rares à l'époque romane et aux époques antérieures, surtout celles sculptées et, c'est pourquoi, nous avançons cette hypothèse avec certaines réserves. Toutefois, la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard comprend de nombreuses représentations sculptées, dont nous avons fait mention précédemment, qui sont également rarissimes au Moyen Âge, donc une représentation supplémentaire pourrait faire exception. La sculpture à Saint-Gilles représente une figure qui semble avoir une poitrine selon les angles de vues, elle a des ailes et deux têtes de personnages se trouvent derrière son épaule gauche qui représentent probablement les anges qui viennent l'aider à combattre le dragon. Nous avons perçu leur présence dans plusieurs enluminures. Nous pouvons également apercevoir que l'un d'entre eux tient un trident (la pointe se termine près du dragon en arrière-plan) (**Figure 36**). De plus, nous pouvons compter sept têtes au dragon, la principale qui est en train de régurgiter ce qui peut être une représentation du fleuve, élément également important dans l'histoire de la Femme de l'Apocalypse. Trois autres se trouvent, tels les serpents sur la tête de méduse, positionnées sur sa tête principale, en plus de l'une dans le coin gauche et deux autres dans le coin droit (**Figure 36.1**). De plus, le dragon reprend la forme d'un croissant lunaire sous les pieds du personnage principal. Comme nous pouvons observer, plusieurs attributs clés portent à croire que ce personnage pourrait être la Femme de l'Apocalypse. Il y a cependant une exception : elle semble tenir dans ses mains ce qui devait être une lance, mais, aujourd'hui, ce détail est brisé, donc il ne peut-être qu'hypothétique. Dans aucune image d'enluminure citée, nous ne retrouvons la Femme tenant une lance. Une recherche plus approfondie du sujet serait

à faire pour arriver à une conclusion valable. Il reste également la possibilité que ce détail, si c'était bien une lance qu'elle tenait, soit un ajout du sculpteur pour que les deux représentations aux extrémités fassent écho. Puisque cette sculpture prend autant de place dans l'ensemble de la façade, c'est pourquoi il est bien d'ouvrir le champ de recherches et d'avancer des hypothèses quant à son identité, même si elles ne sont que des suppositions. S'arrêter à dire que c'est un archange, vue son ampleur, est un peu simpliste.

Certains ont affirmé, en pensant que c'était un simple archange combattant un démon, qu'il représentait le triomphe de l'Église militante sur Terre. Toutefois, dans le contexte où la représentation est la Femme de l'Apocalypse, l'interprétation serait plutôt l'Église triomphante au paradis (O'Hear 2015 : 114). Au fil des siècles, plusieurs symboliques sont associées à cette Femme et évolueront selon les croyances¹¹⁴, par exemple, les Pères de l'Église l'ont compris comme un symbole de l'Église et une préfiguration de la Vierge Marie (Duchet-Suchaux : 2014 : 38; O'Hear 2015 : 129). Les représentations de l'image idéale de la femme au Moyen Âge sont plutôt illustrées de manière passive, vierge ou en figure de mère. Toutefois, même si selon son histoire dans l'Apocalypse la Femme vient de donner naissance, à Saint-Gilles, nous nous retrouvons devant une représentation d'une femme dans une position plus engagée avec le dragon, bien que, parfois, dans d'autres illustrations du sujet elle tient son enfant dans ses bras rappelant son identité maternelle.

Bien des mystères restent encore à découvrir pour compléter notre compréhension de la façade de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard. Enfin, si nous acceptons l'hypothèse proposée, plusieurs questionnements s'imposent. Comment contextualiser cette Femme de l'Apocalypse dans l'ensemble du portail méridional illustrant déjà de nombreuses figures féminines? Que pouvons-nous apprendre sur le contexte de vie des femmes au Moyen Âge? Se veut-elle une représentation de l'une des nombreuses femmes qui a été impliquée dans l'histoire

¹¹⁴ Le cinquième chapitre de la monographie de Natasha O'Hear et d'Anthony O'Hear, *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*, apporte une étude sur le sujet de cette Femme de l'Apocalypse.

de Saint-Gilles, à l'exemple de Jeanne¹¹⁵, qui rassembla une petite armée pour aller au combat en 1198? Il reste beaucoup à dire sur l'histoire de la Femme de l'Apocalypse en général. Enfin, une recherche approfondie sur cette hypothèse concernant l'identité de cet archange, qui se voudrait peut-être une représentation de la Femme de l'Apocalypse, permettrait d'approfondir le développement des connaissances liées à l'histoire de la femme et la question de l'étude des genres, non seulement dans le contexte de la ville de Saint-Gilles, mais plus largement pour l'époque romane.

¹¹⁵ La comparaison est intéressante entre Jeanne et la Femme de l'Apocalypse, puisque toutes deux sont dans une situation de combat et sont enceintes. Toutefois, si nous acceptons l'hypothèse que la façade saint-gilloise a été construite dans le dernier tiers du XII^e siècle, Jeanne, quant à elle, mena son expédition militaire en 1198. Puisque les dates ne coïncident pas, nous pouvons alors écarter cette théorie que la femme sculptée sur la façade renvoie à Jeanne.

Bibliographie

- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (1996). *Encyclopedia of Women in Religious Art*, New York : Continuum.
- ASTON, Margaret (1990). « Segregation in Church », W. J. Sheils et Diana Wood (éd.), *Women in the Church: Papers Read at the 1989 Summer Meeting and the 1990 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, Oxford : Published for the Ecclesiastical History Society by Basil Blackwell, Coll. « Studies in church history », p. 237-294.
- BALARD, Michel (1992). « Avant-propos », Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (éd.), *Le Marchand au Moyen Âge : [XIX^e Congrès de la S.H.M.E.S. Reims, juin 1988]*, Paris : S.H.M.E.S. et Cid Éd., p. VII-VIII.
- BASCHET, Jérôme (2008). *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, Coll. « Collection Folio/histoire ».
- BASCHET, Jérôme (2010). « Iconography beyond Iconography: Relational Meanings and Figures of Authority in the Reliefs of Souillac », Robert A. Maxwell et Kirk Ambrose (éd.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*. Turnhout : Brepols, Coll. « Studies in the visual cultures of the Middle Ages », p. 23-46.
- BEAUD, Mathieu (2012). *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^{ème} au XII^{ème} siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*. Université de Bourgogne, [En ligne], https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00841677/file/these_D_BEAUD_MATHIEU_2012.pdf. Consulté le 26 novembre 2018.
- BERNEVILLE, Guillaume de, Françoise BOULINGUET-LAURENT et BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA (2003). *La vie de Saint Gilles : texte du XII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque laurentienne de Florence*, Paris : Champion, Coll. « Champion classiques Série "Moyen Âge" ».
- BROUDE, Norma et Mary D. GARRARD (1982). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, 1^{er} éd., New York : Harper & Row.
- BROUDE, Norma et Mary D. GARRARD (1992). *The Expanding Discourse Feminism and Art History*, 1^{er} éd., New York : Icon Editions.

- BROUDE, Norma et Mary D. GARRARD (2005). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, Berkeley : University of California Press.
- CAHN, Walter (2012). « Heresy and Romanesque Art (again) », Rosa Alcoy et coll. (éd.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge : Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral I Altet*, Paris : Picard, p. 728-734.
- CAMILLE, Michael (2000). « Signs of the City: Place, Power, and Public Fantasy in Medieval Paris », Barbara A. Hanawalt et Michal Kobialka (éd.), *Medieval Practices of Space*, Minnesota : University of Minnesota Press, p. 1-36.
- CAREY, Frances (1999). *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Toronto : University of Toronto Press.
- CASSIEN, Jean (1965). « Jean Cassien Institutions Cénobitiques », *Sources Chrétiennes*, Jean Claude Guy (éd.), vol. 109, Paris : Éditions du cerf.
- CAVINESS, Madeline Harrison (2001). *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy*, Pennsylvania : University of Pennsylvania Press.
- CHARRON, Pascale et Jean Marie GUILLOUËT (2009). *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris : R. Laffont, Coll. « Bouquins ».
- CHIEFFO RAGUIN, Virginia et Sarah STANBURY (2005). *Women's Space: Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, New York : University of New York Press.
- COHEN, Meredith et Fanny MADELINE (2014). *Space in the Medieval West: Places, Territories, and Imagined Geographies*, Farnham : Ashgate.
- COLISH, Marcia L. (1972). « Peter of Bruys, Henry of Lausanne, and the Façade of Saint-Gilles », *Traditio*, vol. 28, p. 451-460.
- DÉBAX, Hélène (1988). « Les comtesses de Toulouse : notices biographiques », *Annales du Midi*, t. 100, n° 182, p. 215-234.
- DEIMLING, Barbara (1997). « Le portail d'église au Moyen Âge et sa signification juridique historique », Rolf Toman (éd.), *L'art roman : architecture, sculpture, peinture*, Cologne : Könemann, p. 324-327.

- DEVIC, Dom et coll. (2003). *Histoire générale de Languedoc*, Éd. en fac-sim., Toulouse : Privat C. Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 16 vol., Coll. « Bibliothèque des introuvables ».
- DRESSLER, Rachel (2007). « Continuing the Discourse: Feminist Scholarship and the Study of Medieval Visual Culture », *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, vol. 43, n° 1, p. 15-34.
- DUBY, Georges (1995). *Dames du XII^e siècle : Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires ».
- DUBY, Georges (1996). « Préface », Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo (éd.), *Marie : le culte de la vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, p. 1-3.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston et Michel PASTOUREAU (2014). *La Bible et les saints*, Paris : Flammarion, Coll. « ART Les essentiels ».
- Eynsham Abbey (1963). *The Customary of the Benedictine Abbey of Eynsham in Oxfordshire*, Antonia Gransden (éd.), *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, Siegburg : F. Schmitt.
- FAVREAU, Robert et coll. (1974). *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Paris : Centre national de la recherche scientifique.
- FISH, Stanley (1970). « Literature in the Reader: Affective Stylistics », *New Literary History*, vol. 2, n° 1, p. 123-162.
- FISHHOF, Gil (2006). « Reconsidering the Sculptural Program of Saint-Gilles-du-Gard: The Role and Meaning of its Bases and Socles », Christine B. Verzar et Gil Fishhof (éd.), *Pictorial Languages and Their Meanings. Liber Amicorum in Honor of Nurith Kenaan-Kedar*, Tel Aviv : Tel Aviv University, p. 93-118.
- FISHHOF, Gil (2010). « The Lions of Saint-Gilles-du-Gard: Survival, Transformations and Meanings of an Ancient Motif », Hanna Taragan et Nissim Gal (éd.), *The Beauty of Japheth in the Tents of Shem. Studies in Honour of Mordechai Omer*, Tel Aviv : Tel Aviv University, p. 173-188.
- FLICHE, Augustin (1925). *Aigues-Mortes et Saint-Gilles*, Paris : H. Laurens, Coll. « Petites monographies des grands édifices de la France ».

- FLINT, Valérie I. J. (2000). « Space and Discipline in Early Medieval Europe », Barbara A. Hanawalt et Michal Kobialka (éd.), *Medieval Practices of Space*, Minnesota : University of Minnesota Press, p. 149-166.
- FORSYTH, Ilene Haering (1972). *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton : Princeton University Press.
- FRANZÉ, Barbara (2015). « Iconographie et programme politique : pour une relecture de la façade de Saint-Gilles-du-Gard », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 58, p. 1-26.
- FRIEDLANDER, Alan (2009). « Reviewed Work: A Most Holy War: The Albigensian Crusade and the Battle for Christendom by Mark Gregory Pegg », *Speculum*, vol. 84, n° 3, p. 763-765.
- FRIEDMAN, John Block et Kristen Mossler FIGG (2000). *Trade, Travel, and Exploration in the Middle Ages: An Encyclopedia*, New York : Garland Pub., Coll. « Garland reference library of the humanities ».
- GUERREAU, Alain (1998). « Espace social, espace symbolique à Cluny au XI^e siècle », Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (éd.), *L'ogre historien : autour de Jacques Le Goff*, Paris : Gallimard.
- HAMBURGER, Jeffrey F. (1998). *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York : Zone Books, Coll. « Art and female spirituality in late medieval Germany ».
- HAMBURGER, Jeffrey F. (2000). *Peindre au couvent : la culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris : Gérard Monfort.
- HAMBURGER, Jeffrey F. et coll. (2008). *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, New York : Columbia University Press.
- HANAWALT, Barbara A. et Michal KOBIALKA (2000). « Introduction », Barbara A. Hanawalt et Michal Kobialka (éd.), *Medieval Practices of Space*, Minnesota : University of Minnesota Press, p. IX-XVIII.
- HARTMANN-VIRNICH, Andreas (2012). « L'inscription de la fondation de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard : réflexions sur un problème archéologique », Rosa Alcoy et coll. (éd.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral I Altet*, Paris : Picard, p. 140-148.

- HARTMANN-VIRNICH, Andreas et Marie-Pierre BONETTI (2013). « Ancienne abbaye de Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur la sculpture architecturale “erratique” », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, [En ligne], <http://cem.revues.org/13004>. Consulté le 31 août 2017.
- HARTMANN-VIRNICH, Andreas et Heike HANSEN (2013). « Saint-Gilles-du-Gard. L'église abbatiale et les bâtiments monastiques. Nouvelles recherches archéologiques », *Bulletin Monumental : Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur un monument majeur de l'art roman*, t. 171, n°4, p. 293-338.
- HEARN, M. F. (1981). *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Ithaca : Cornell University Press.
- HORVAT, Frank et Michel PASTOUREAU (2007). *Figures romanes*, Nouv. éd., Paris : Seuil.
- IOGNA-PRAT, Dominique (1998). *Ordonner et exclure : Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris : Aubier, Coll. « Collection historique ».
- KATZENELLENBOGEN, Adolf (1961). *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore : Johns Hopkins Press.
- KENDALL, Calvin B. (1998). *The Allegory of the Church Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto : University of Toronto Press.
- KESSLER, Herbert L. et David NIRENBERG (2011). *Judaism and Christian Art Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- KLAUCK, Hans-Josef (2006). *Judas, un disciple de Jésus : exégèse et répercussions historiques*, Paris : Éditions du Cerf, Coll. « Lectio divina ».
- KURMANN-SCHWARZ, Brigitte (2008). « Gender and Medieval Art », *A Companion to Medieval Art*, Oxford : Blackwell Publishing Ltd, p. 128-150.
- LASAREFF, Victor (1938). « Studies in the Iconography of the Virgin », *The Art Bulletin*, vol. 20, n° 1, p. 26-65.
- LE GOFF, Jacques (1999). *Un autre Moyen Âge*, Paris : Gallimard, Coll. « Quarto ».

- LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT et Franco ALESSIO (1999). *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris : Fayard.
- LEFEBVRE, Henri (1974). *La production de l'espace*, Paris : Éditions Anthropos, Coll. « Société et urbanisme ».
- LOUIS-SEGOND ([s.d.]). *Bible*, [En ligne], <https://emcity.com/bible/lire-la-bible.html>. Consulté de septembre 2017 à décembre 2018.
- LUGAND, Jacques, Jean NOUGARET et Robert de SAINT JEAN (1975). *Languedoc roman : le Languedoc méditerranéen*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, Coll. « La nuit des temps ».
- MACCOBY, Hyam (1992). *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, New York : Maxwell Macmillan International.
- MÂLE, Émile (1998). *L'Art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, 8^e éd. augmentée d'annexes, Paris : Armand Colin.
- MATHEWS, Karen (2000). « Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela », *Gesta*, vol. 39, n° 1, p. 3-12.
- MARVIN, Laurence W. (2009). « Reviewed Work: A Most Holy War: The Albigensian Crusade and the Battle for Christendom by Mark Gregory Pegg », *The Catholic Historical Review*, vol. 95, n° 4, p. 801-802.
- MÉRIMÉE, Prosper et Pierre Marie AUZAS (1989). *Notes de voyages*, Paris : A. Biro, 4 vol., Coll. « Porte étroite ».
- MILLIN, A. L. (1807). *Voyage dans les Départements du midi de la France*, Paris : De l'Imprimerie Impériale.
- MURRAY, Peter et Linda MURRAY (2004). *A Dictionary of Christian Art*, Oxford : Oxford University Press, Coll. « Oxford paperback reference ».
- MURRAY, Stephen (2004). *A Gothic Sermon: Making a Contract with the Mother of God, Saint Mary of Amiens*, Berkeley : University of California Press.
- O'MEARA, Carra Ferguson (1977). *The Iconography of the Facade of Saint-Gilles-du-Gard*, New York : Garland Pub., Coll. « Outstanding dissertations in the fine arts ».

- O'MEARA, Carra Ferguson (1980). « Saint-Gilles-du-Gard: The Relationship of the Foundation to the Façade », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, n° 1, p. 57-60.
- O'HEAR, Natasha et Anthony O'HEAR (2015). *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*, Oxford : Oxford University Press.
- PARRY, David (1984). *The Rule of St. Benedict*, London : Longman and Todd.
- PEGG, Mark Gregory (2008). *A Most Holy War: The Albigensian Crusade and the Battle for Christendom*, Oxford : Oxford University Press.
- PINTO-MATHIEU, Élisabeth (1997). *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris : Beauchesne.
- RACINE, Pierre (1992). « Le marchands, un type de la société médiévale », Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, *Le Marchand au Moyen Âge : XIX^e Congrès de la S.H.M.E.S. Reims, juin 1988*, Paris : S.H.M.E.S. et Cid Éd., p. 1-9.
- REVOIL, Henry (1867). *Architecture romane du midi de la France*, Paris : A. Morel, 3 vol.
- RIFFATERRE, Michael (1966). « Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's les Chats », *Yale French Studies*, n° 36/37, p. 200-242.
- ROQUEBERT, Michel (1999). « La croisade albigeoise : guerre sainte ou de conquête? », Eric Thiébaud, Jean-Vincent Bacquart et Carole Delporte (éd.), *Les Cathares : la croisade albigeoise*, Paris : Tallandier, p. 21-32.
- RUNCIMAN, Steven (2013). *Histoire des croisades 1095-1188*, Paris : Tallandier.
- SAGNE, Jean-Claude (2007). *Les sacrements de la foi et la vie spirituelle. Tome 1, Le baptême et la confirmation, l'eucharistie et le sacerdoce*, Paris : Médiaspaul.
- SCHAPIRO, Meyer (1935). « New Documents on St.-Gilles », *The Art Bulletin*, vol. 17, n° 4, p. 415-432.
- SCHLEIF, Corine (2005). « Men on the Right – Women on the Left: (A)symmetrical Spaces and Gendered Places », Virginia Chieffo Raguin et Sarah Stanbury (éd.), *Women's Space: Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, New York : State University of New York Press, p. 185-205.

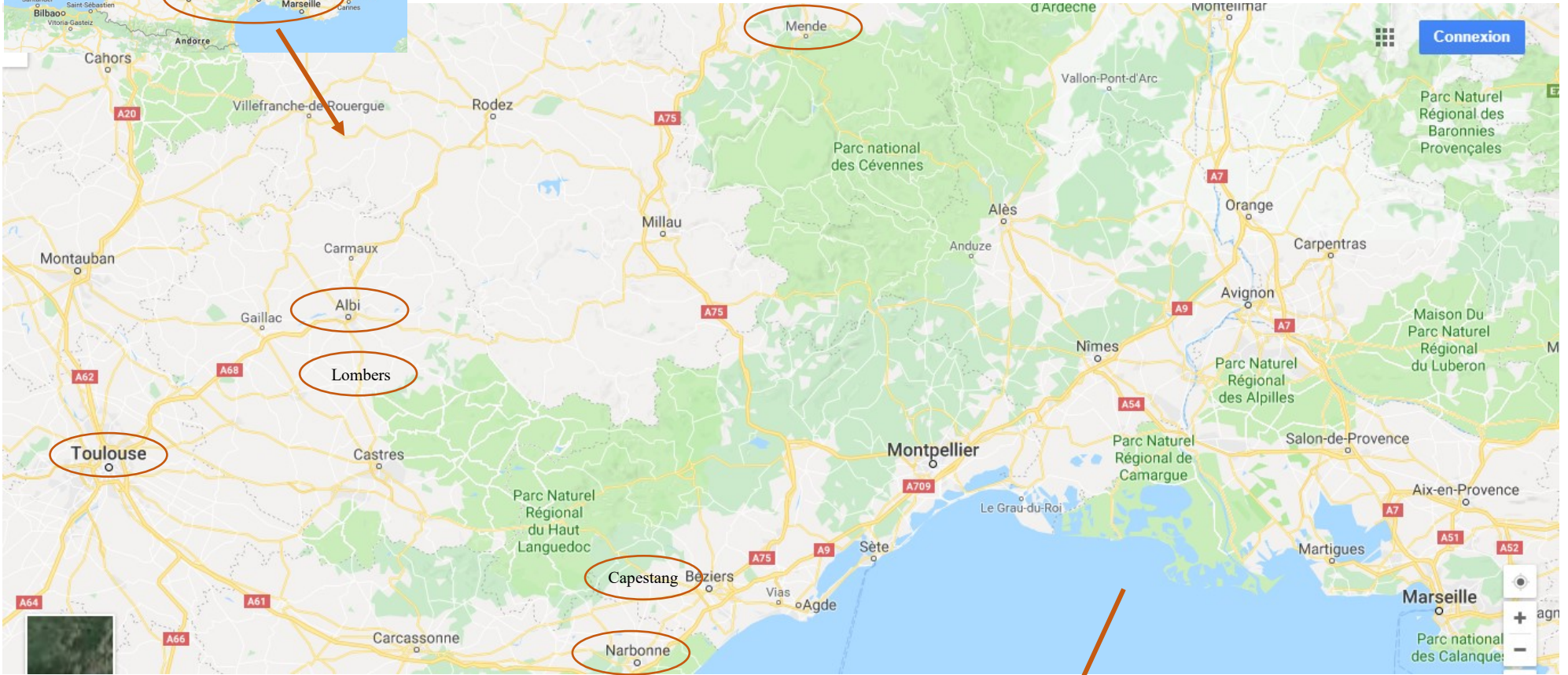
- SCHULENBURG, Jane Tibbetts (1998). *Forgetful of Their Sex: Female Sanctity and Society, Ca. 500-1100*, Chicago : University of Chicago Press.
- SCHULENBURG, Jane Tibbetts (2005). « Gender, Celibacy, and Proscriptions of Sacred Space: Symbol and Practice », Virginia Chieffo Raguin et Sarah Stanbury (éd.), *Women's Space: Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, New York : University of New York Press, p. 185-205.
- SCOTT, Judy F. (1981). *St.-Gilles-du-Gard, the West Facade Figured Frieze*, Frankfurt a.m. : P.D. Lang.
- SHEILS, W. J. et Diana WOOD (1990). *Women in the Church*, Oxford : Published for the Ecclesiastical History Society by Basil Blackwell.
- Society for Medieval Feminist Scholarship (SMFS) (2018). *About, History*, [En ligne], <http://smfsweb.org/history/>. Consulté le 15 mars 2018.
- STODDARD, Whitney S. (1973). *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard: its Influence on French Sculpture*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press.
- THIÉBAUD, Eric, Jean-Vincent BACQUART et Carole DELPORTE (1999). *Les Cathares : la croisade albigeoise*, Paris : Tallandier, Coll. « Dossiers Historia ».
- TOMAN, Rolf (1997). *L'art roman : architecture, sculpture, peinture*, Cologne : Könemann.
- VAUCHEZ, André (1992). « "Homo mercator vix aut numquam potest Deo placere" : quelques réflexions sur l'attitude des milieux ecclésiastiques face aux nouvelles formes de l'activité économique au XII^e et au début du XIII^e siècle », Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, *Le Marchand au Moyen Âge : XIX^e Congrès de la S.H.M.E.S. Reims, juin 1988*, Paris : S.H.M.E.S. et Cid Éd., p. 211-217.
- VERGNOLLE, Éliane (1994). *L'art roman en France : architecture, sculpture, peinture*, Paris : Flammarion.
- VEZIN, Gilberte (1950). *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif : étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Forme et style : essais et mémoires d'art et d'archéologie ».

VIELLIARD, Jeanne (1969). *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XII^e siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*, 4^e éd., Macon : Impr. Protat.

VORAGINE, Jacques de (2008). *La légende dorée*. Traduit du latin par Jean-Baptiste-Marie Roze, Paris : Citadelles & Mazenod.

WYZEWA, Teodor de et Franco CARDINI (2000). *La légende dorée*, 2 tomes, Paris : Diane de Selliers éditeur.

Annexe : Figures



Zoom en page suivante

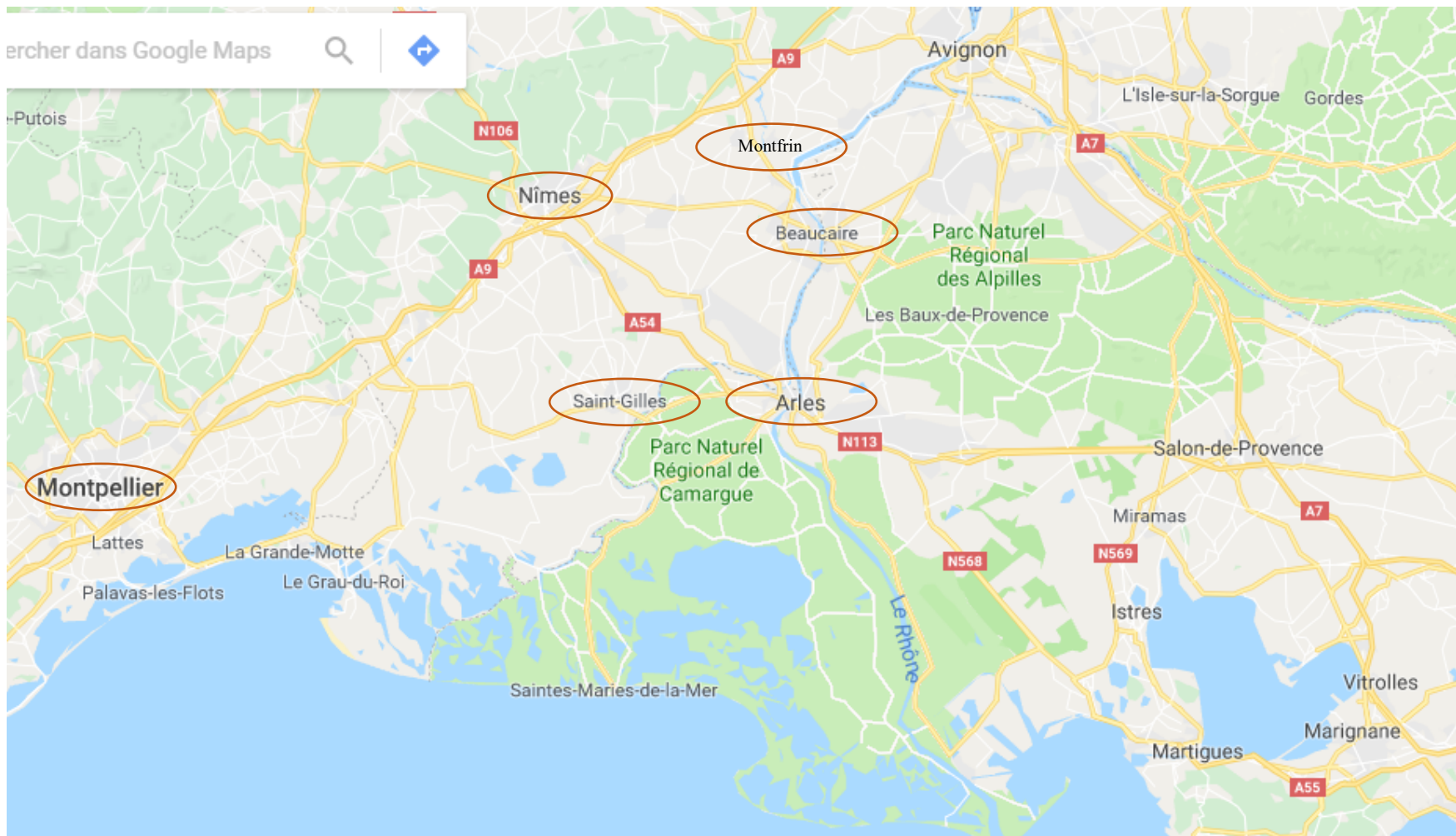


Figure 1 : Carte géographique de la France.

Source : <https://www.google.ca/maps>, consultée en ligne le 1^{er} juillet 2018 et 2018, annotations de Mireille Bélanger.



Figure 2 : Façade occidentale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 3 : Façade occidentale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon, et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

A Adoration des Rois mages, Vierge à l'Enfant, Le songe de Joseph

B Le Christ en Majesté entouré par le tétramorphe

C La Crucifixion, deux soldats, Ecclesia, Marie, Jean, un ange, Synagoga et les représentations de la lune et du soleil.

D Saint Michel combattant le dragon

E Saint Matthieu (ou Jude)

F Saint Barthélemy

G Saint Thomas

H Saint Jacques le Mineur

I Saint Jean

J Saint Pierre

K Saint Jacques le Majeur

L Saint Paul

M, N, O et P Apôtres non identifiés

Q Archange combattant le démon

1 Les préparatifs de l'entrée à Jérusalem

2 Le cortège des Apôtres

3 L'entrée du Christ à Jérusalem

4 Les habitants de Jérusalem accueillant le Christ

5 Le pacte de Judas

6 Judas recevant le prix de sa trahison

7 Jésus chassant les marchands du temple

8 La résurrection de Lazare

9 L'annonce du reniement de saint Pierre

10 Le lavement des pieds

11 La Cène

12 Le baiser de Judas

13 L'arrestation du Christ

14 La comparution devant Pilate

15 La flagellation

16 Le portement de croix

17 Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs

18 *Noli me tangere*

19 Le repas chez Simon

20 Les Saintes Femmes achetant les aromates

21 Les Saintes Femmes au tombeau

22 La visite des Saintes Femmes aux Apôtres

23 L'apparition du Christ à un Apôtre

a et d Des lions supportant la colonne

b, h et i Des lions attaquant (ou dévorant) des humains

c Des lions attaquant un bouc

e Des singes, un chameau et une chasse au lion

f Le meurtre d'Adel

g L'offrande d'Adel et de Caïn

j Un centaure chassant le cerf

k Balaam

l Samson et une lionne allaitante

m L'appel de l'Ange à David et la mort de Goliath

n Des ours et des personnages

o Des personnages agenouillés

* Les chapiteaux, les autres frises et les modillons sont ornés de végétaux, d'animaux ou de personnages.

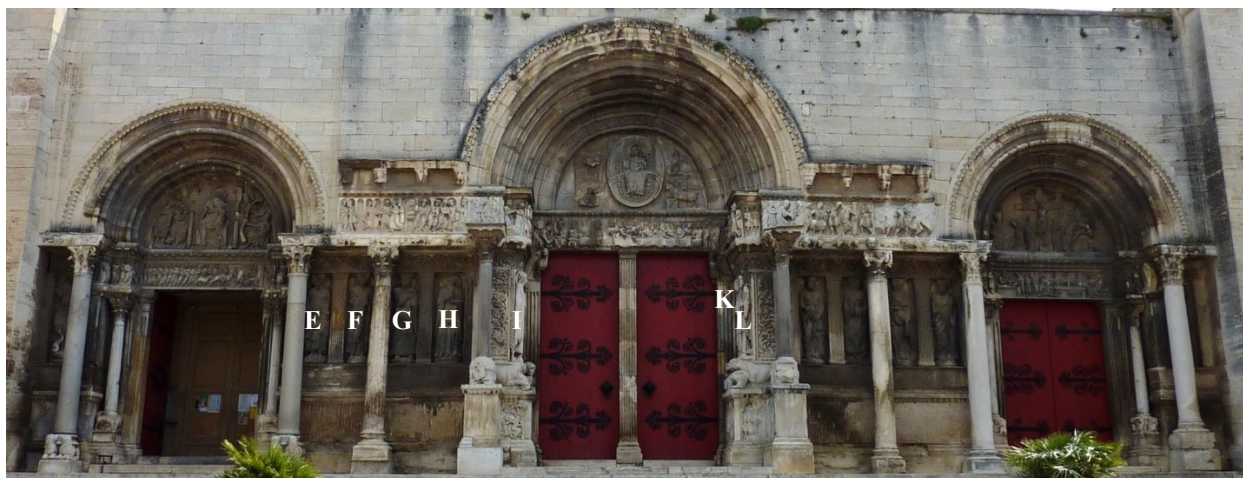


Figure 4 : Façade occidentale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon, et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

Emplacement des inscriptions lapidaires sur la façade¹¹⁶

E Saint Matthieu (ou Jude) : Inscription située dans le coin supérieur gauche « Brun m'a fait »¹¹⁷. En ce qui a trait à la seconde inscription, celle située sur le manuscrit que tient l'apôtre, il est difficile de parvenir à une lecture valable, puisqu'il ne reste que les lettres « [...] V NOP[...]E »¹¹⁸.

F Saint Barthélemy : Inscription située sur le phylactère « Moi, Barthélemi, apôtre du Christ, je n'ai pas perverti, mais converti »¹¹⁹. Il est difficile de lire la seconde inscription, celle qui est située près de l'épaule droite du saint, puisqu'il ne reste que quelques lettres. Plusieurs croient qu'il était inscrit « Brun m'a fait »¹²⁰.

G Saint Thomas : Inscription située sur le manuscrit « Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt à la place des clous et ma main dans son côté, je ne croirai pas »¹²¹.

H Saint Jacques le Mineur : Inscription située sur le nimbe « Jacques, frère du Seigneur, évêque de Jérusalem [...] »¹²².

I Saint Jean : Inscription située sur le manuscrit « Au commencement était le Verbe »¹²³.

K Saint Jacques le Majeur : La lecture de l'inscription commence sur le manuscrit et se termine sur le nimbe « Toute bonne donation et tout don parfait viennent d'en haut, descendant du Père des lumières »¹²⁴.

L Saint Paul : Inscription située sur le phylactère « C'est par la grâce de Dieu que je suis ce que je suis »¹²⁵.

¹¹⁶ Toutes les inscriptions lapidaires, ainsi que les traductions en français, proviennent de FAVREAU, Robert et coll. (1974). *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, vol. 13, p. 75-82.

¹¹⁷ « BRUNUS ME FECIT ».

¹¹⁸ Henry Revoil a été le premier à avancer l'idée que ce passage était en fait tiré de l'épître de Jude « Au seul Dieu, notre Sauveur, par Jésus-Christ [appartiennent] gloire et majesté, souveraineté et puissance, dès avant tous les siècles et maintenant dans tous les siècles. Amen » (Favreau 1974 v. 13 : 76). Favreau doute de la justesse de cette hypothèse (1974 v. 13 : 76). Cependant, seuls Favreau et Revoil ont attribué cet apôtre à Jude. Les autres auteurs croient plutôt qu'il représente saint Matthieu, donc l'inscription indiquerait un autre passage.

¹¹⁹ « EGO BARTOLOMEUS APOSTOLUS CHRISTI [NON] EVERTI QUEMQUAM SED CONVERTI ».

¹²⁰ « [BRUNUS ME FE]CI[T] ».

¹²¹ « NISI VIDERO IN MANIBUS EJUS FIXURAM CLAVORUM ET MITTAM DIGITUM MEUM IN LOCUM CLAVORUM ET MANUM MEAM IN LATUS EJUS NON CREDAM ».

¹²² « JACOBUS FRATER DOMINI [JER]OZOLIM[E] EPISCOPUS I[...] ».

¹²³ « IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ».

¹²⁴ « OMNEM DA[T]UM OPTIMUM ET OMN[E] DONUM PER[F]ECTUM DESURSUM EST DECENDENS A PATRE LUMINE ».

¹²⁵ « GRATIA DEI SUM ID QUOD SUM ».



Figure 5 : Portail méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 6 : *La résurrection de Lazare*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



7.



7.1.

Figure 7, 7.1 : *La résurrection de Lazare*, chapiteau, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 8 : *Le repas chez Simon*, frise méridionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 9 : *Le repas chez Simon*, chapiteau, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



10.



10.1.

Figure 10 : *Noli me tangere*, frise méridionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 10.1 : *Noli me tangere*, frise méridionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles,

France. Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 11 : *Les Saintes Femmes achetant les aromates* et *Les Saintes Femmes au tombeau*, linteau méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 11.1 : *Les Saintes Femmes achetant les aromates*, linteau méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 11.2 : *Les Saintes Femmes au tombeau*, linteau méridional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



12.



12.1.



12.2.

Figure 12, 12.1, 12.2 : Pilier, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



13.



13.1



13.2



13.3

Figure 13, 13.1, 13.2, 13.3 : *La visite des Saintes Femmes aux Apôtres* et *L'apparition du Christ à un Apôtre*, frise, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



14.



14.1.

Figure 14 : *Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs* (vue du côté à gauche du chapiteau), frise, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

Figure 14.1 : *Les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs* (vue du côté à droite du chapiteau), frise, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 15 : Tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 15.1 : *Les Rois mages*, tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 15.2 : *Vierge à l'Enfant*, tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 15.3 : *Vierge à l'Enfant*, tympan septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 15.4 : Portail septentrional, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.



16.



16.1.



16.2.

Figure 16, 16.1 et 16.2 : *Adoration des Rois mages* et *Le songe de Joseph*, chapiteau, cloître Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 17 : *Adoration des Rois mages*, frise, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 18 : Tympan central, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 19 : *Le cortège des Apôtres, L'entrée du Christ à Jérusalem et Les habitants de Jérusalem accueillant le Christ*, frise septentrionale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 20 : *Le Christ en Majesté entouré par le tétramorphe*, tympan, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 21 : *Les bonnes âmes*, frise septentrionale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 22 : *Les damnés*, frise méridionale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 23 : *Le lavement des pieds* et *La Cène*, linteau central, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 24 : Façade occidentale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 25 : Façade occidentale, cathédrale Saint-Trophime, dernier tiers du XII^e siècle, Arles, France.
Source : © 2017, Mireille Bélanger et 2018, annotations de Mireille Bélanger.

Emplacement des inscriptions lapidaires sur la façade¹²⁶

A Saint Barthélemy : Inscription située sur le manuscrit « saint Barthélemy »¹²⁷.

B Saint Jacques le Mineur : Inscription située sur le manuscrit « saint Jacques »¹²⁸.

C Saint Trophime : Inscription située sur le pallium « On voit ici un homme éminent, Trophime qui fut du nombre des soixante-douze disciples du Christ. »¹²⁹.

D Saint Jean : Inscription située sur le manuscrit « Aimé du Christ, Jean est ici sculpté. »¹³⁰.

E Saint Pierre : Inscription située sur le manuscrit « Leurs péchés ayant été remis, Pierre ouvre le ciel à ceux qui sont rachetés »¹³¹.

F Saint Paul : Inscription située sur le phylactère « La loi de Moïse cèle ce que la parole de Paul révèle. Ainsi, les grains donnés au Sinaï sont-ils par lui transformés en farine. »¹³².

G Saint André : Inscription située sur le manuscrit « saint André »¹³³.

H *La lapidation de saint Étienne* : Inscription située sur l'étoile diaconale « Pour le Christ le protomartyr Étienne a donné son âme »¹³⁴.

I Saint Jacques le Majeur : Inscription située sur le manuscrit « saint Jacques »¹³⁵.

J Saint Philippe : Inscription située sur le manuscrit « saint Philippe »¹³⁶.

¹²⁶ Toutes les inscriptions lapidaires, ainsi que les traductions françaises, proviennent de FAVREAU, Robert et coll. (1974). *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, vol. 14, p. 41-45. Il est important de mentionner que l'auteur, dans son énumération des apôtres présents sur la façade, a inversé l'ordre et a situé au mauvais endroit saint Barthélemy. Grâce aux épigraphes, nous l'avons identifié correctement ici.

¹²⁷ « SANCTUS BARTOLOMEUS ».

¹²⁸ « SANCTUS JACOBUS ».

¹²⁹ « CERNITUR EXIMIUS VIR CHRISTI DISCIPULORUM DE NUMERO TROPHIMUS HIC SEPTUAGINTA DUORUM ».

¹³⁰ « CHRISTI DILECTUS, JOHANNES EST IBI SECTUS ».

¹³¹ « CRIMINIBUS DEMPTIS, RESERAT PETRUS ASTRA REDEMPTIS ».

¹³² « LEX MOISI CELAT QUOD PAULI SERMO REVELAT NUNC DATA SINAI GRANA PER EUM SUNT FACTA FARINA ».

¹³³ Aujourd'hui, nous pouvons seulement identifier les lettres « SC A ». À l'origine, selon Favreau, nous pouvions sans doute lire : « SANCTUS ANDREAS ».

¹³⁴ Ce qui est aujourd'hui illisible, à l'époque romane, nous pouvions sans doute lire « PRO CHRISTO PROTOMARTYR ANIMAM SUAM POSUIT STEPHANUS » selon Favreau.

¹³⁵ « SANCTUS JACOBUS ».

¹³⁶ « SANCTUS PHILIPUS ».



Figure 26 : *Saint Barthélemy*, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 27 : *Saint Thomas*, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 28 : *Le baiser de Judas*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 29 : *Le pacte de Judas et Judas recevant le prix de sa trahison*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.

Judas recevant le prix de sa trahison (détail), frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 30 : *Jésus chassant les marchands du temple*, frise centrale, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

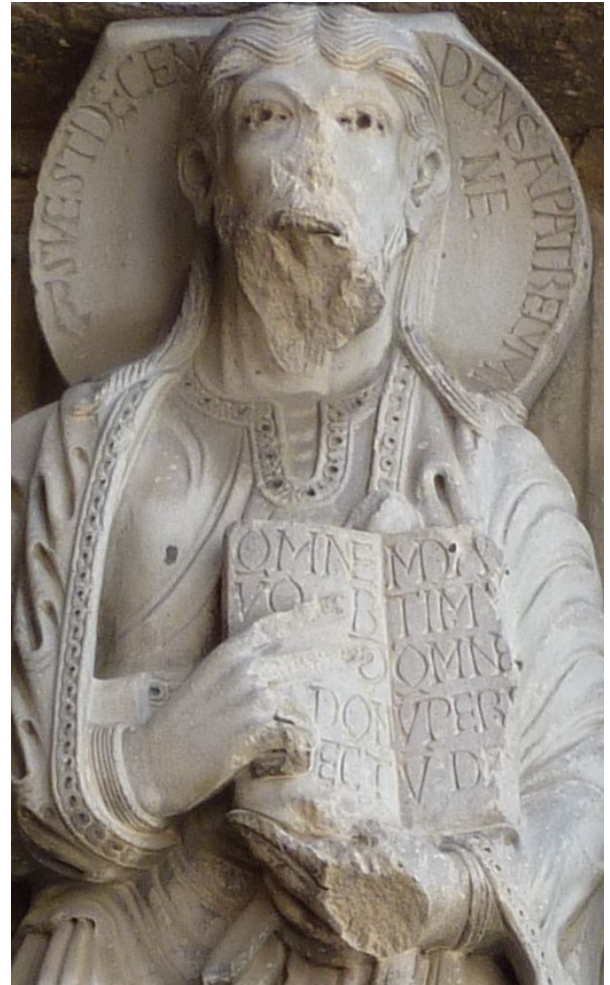


Figure 31 : *Saint Jacques le Majeur*, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 32 : Frise végétale et animalière, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 33 : Animaux variés sculptés sous la frise du portail central, façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 34 : Moulage de Jean Pouzadoux, *Deux singes enchaînés et un chameau*, 1888, base, Moulage de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, France, Inv.MOU.01169. Source : © 2017, Mireille Bélanger.



Figure 35 : *Saint Michel combattant le dragon*, extrémité septentrionale de la façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon.

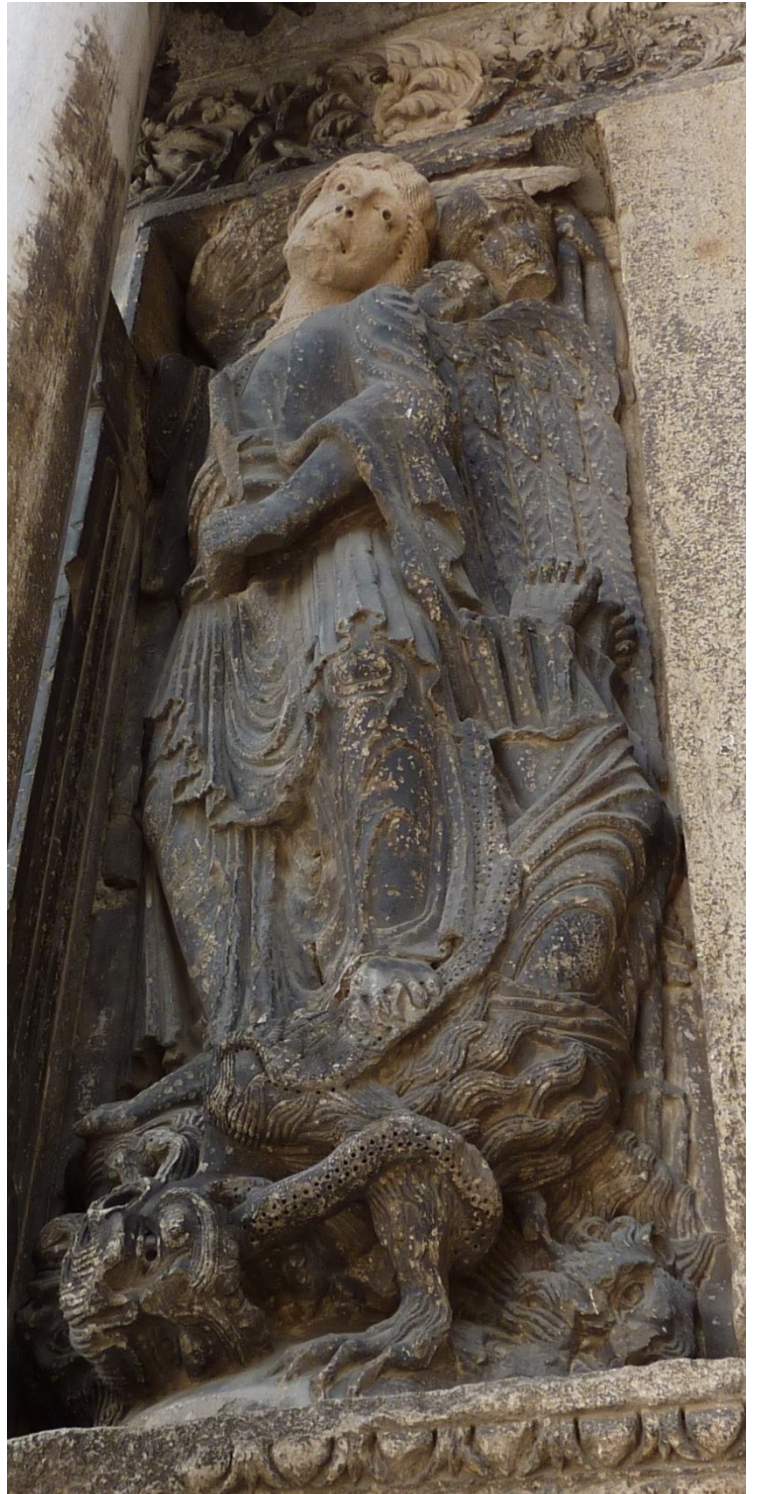


Figure 36 : *Archange combattant le démon*, extrémité méridionale de la façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : © 2010, C. Besancon.



Figure 36.1 : *Archange combattant le démon* (détail), extrémité méridionale de la façade, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France. Source : © 2017, Mireille Bélanger.

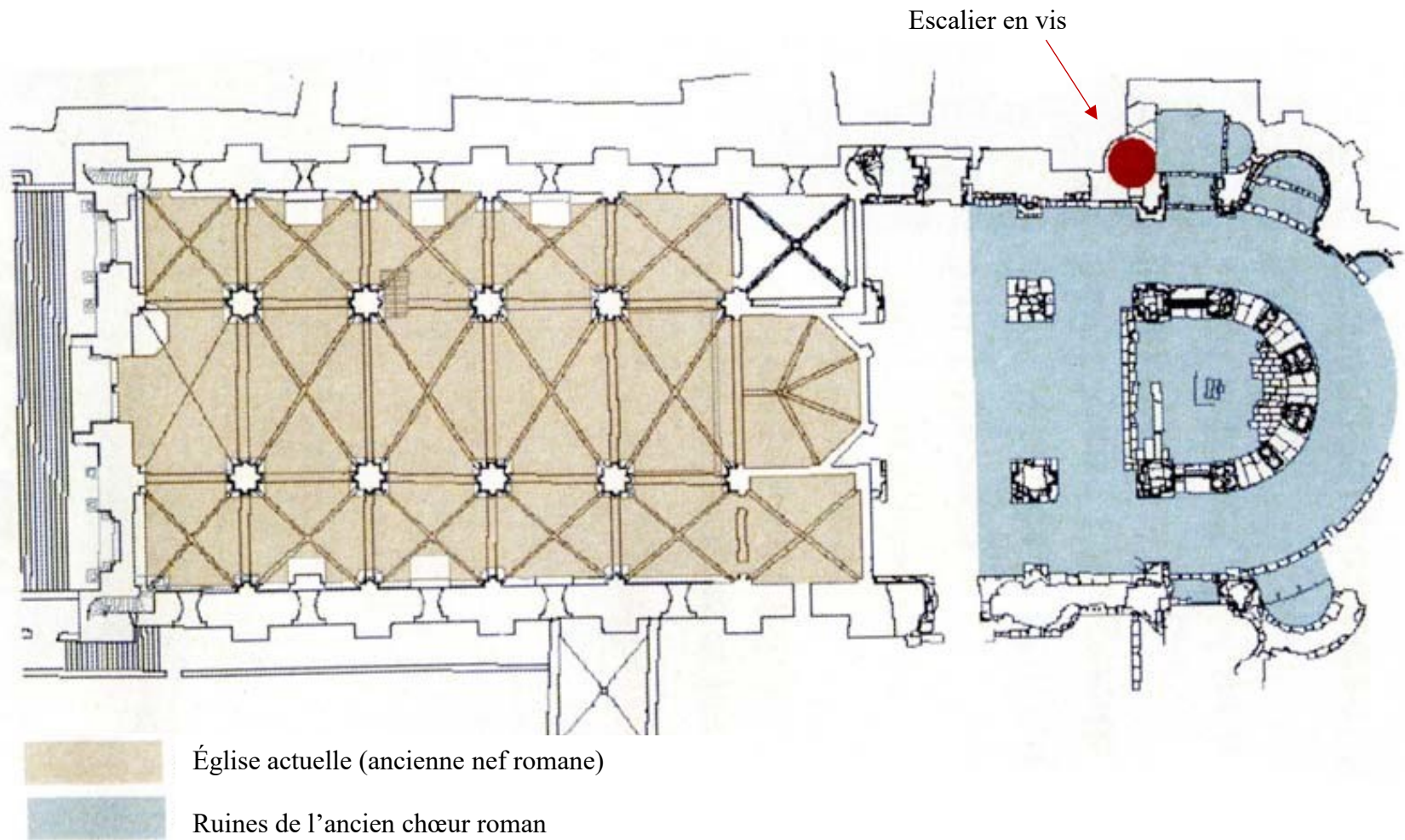


Figure 37 : *Plan*, église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, dernier tiers du XII^e siècle, Saint-Gilles, France.

Source : <http://www.beyond.fr/sitephotos/st-gilles-abbey-photo-gallery.html?p=14>, consultée en ligne le 11 novembre 2018 et 2018, annotations de Mireille Bélanger.