

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Le portail de Notre-Dame de Vermenton :
étude formelle et iconographique de la sculpture de la deuxième
moitié du XII^e siècle**

par

Anna Schlaginhaufen

Département d'histoire de l'art et d'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

Octobre, 2008

©, Anna Schlaginhaufen, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le portail de Notre-Dame de Vermenton :
étude formelle et iconographique de la sculpture de la deuxième moitié du XII^e siècle

présenté par :

Anna Schlaginhaufen

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luis de Moura Sobral
président-rapporteur

Chantal Michèle Hardy
directeur de recherche

Pietro Bognioni
membre du jury

Résumé

L'abbé Suger marqua avec son projet ambitieux de reconstruire la façade occidentale (1140) et le chevet de la basilique de Saint-Denis l'avènement de changements profonds en architecture autant qu'en sculpture. Les études qui se consacrent à l'époque de transition du roman vers le gothique sont cependant dominées par la prise en compte du rayonnement du portail royal de Chartres, aux dépens des particularités des monuments plus modestes. Le portail de Notre-Dame de Vermenton est l'un de ces exemples qui montrent à quel point la question des influences iconographiques et stylistiques est plus complexe que généralement admis.

Ce mémoire se présente en trois parties. L'histoire de la ville et du monument ne peut que fournir des indices très généraux quant au contexte historique de la création du portail. C'est à travers l'étude du programme iconographique que nous avons vu quelle part auraient pu jouer les différents possesseurs de l'église paroissiale (le chapitre cathédral, l'abbaye de Molesme et les comtes d'Auxerre-Nevers) dans l'élaboration du programme et le financement de la construction. Bien que le portail de Vermenton expose un programme iconographique réduit – condensé sur le tympan, trois archivoltes, trois chapiteaux et six statues-colonnes – nous avons dégagé les particularités des différents thèmes ainsi que leurs origines afin de pouvoir faire une lecture de la signification de l'ensemble. Enfin, en analysant le style et la forme de la sculpture et en la comparant à d'autres monuments, nous discernons la part des influences des nouveaux concepts venant de l'Île-de-France (comme la statue-colonne) et de la continuation de traditions romanes bourguignonnes qui se perpétuent. En fonction de ces considérations, nous situons la date de l'exécution du portail de Vermenton entre 1160 et 1170.

Mots clefs

Portail, Vermenton, Bourgogne, deuxième moitié du XII^e siècle, sculpture monumentale, époque de transition, art roman, art gothique

Abstract

Although Abbot Suger, with his ambitious attempt to reconstruct the occidental façade (1140) and the apse of the Saint-Denis basilica, marks the introduction of profound changes in architecture and in sculpture, the reflections in regard to the time of transition from Romanesque to Gothic art are mostly dominated by the influence of the Royal Portal of Chartres. The portal of Notre-Dame at Vermenton is one such example that illustrates the extent to which the complexity of iconographic and stylistic influences is underestimated for that period.

The following thesis is presented in three parts. Since the history of the city as well as that of the monument itself can only provide general information about the historical context of the portal and its creation, it is indeed the analysis of the iconographical program that can give a hint concerning the possible owner of the parish church (the chapter, the abbey of Molesme and the counts of Auxerre-Nevers) and thus can tell us something about the elaboration of the program and the financing of the construction. Although the Vermenton portal exhibits a rather modest iconographic program – limited to the tympana, three archivolt, three capitals and six statue-columns – the study of its themes explores some of their singularities as well as their origins in order to offer a more complete interpretation of the whole sculpture. It is through examining the style and the form of the sculpture and comparing them to other monuments that we can distinguish between the influences of the new concepts, which originate in the Île-de-France (as the statue-column) and the continuation of the Burgundian Romanesque traditions. According to these considerations, we can conclude that the execution of the Vermenton portal took place between 1160 and 1170.

Key Words

Portal, Vermenton, Burgundy, middle of the twelfth century, monumental sculpture, period of transition, Romanesque art, Gothic art

Table des matières

LISTE DES FIGURES.....	VI
REMERCIEMENTS.....	XIX
INTRODUCTION.....	1
1. L'HISTOIRE DE VERMENTON ET DE SON ÉGLISE.....	4
1.1 L'HISTOIRE DE VERMENTON.....	4
1.2 LES PHASES DE CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE PAROISSIALE NOTRE-DAME DE VERMENTON.....	8
1.3 L'ÉTAT DE CONSERVATION.....	11
1.4 CONCLUSION.....	14
2. ICONOGRAPHIE DU PORTAIL.....	16
2.1 LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE.....	16
2.2 LES TÈMES ICONOGRAPHIQUES ET LEUR SIGNIFICATION.....	33
2.2.1 Le programme apocalyptique.....	34
2.2.2 Le calendrier et le temps.....	42
2.2.3 L'Adoration des rois mages.....	48
2.2.4 La vie des saints Nicolas et Étienne.....	53
2.3 CONCLUSION.....	57
3. LE STYLE ET LA COMPOSITION DE LA SCULPTURE.....	62
3.1 DESCRIPTION FORMELLE DU PORTAIL DE VERMENTON.....	64
3.2 L'ÉPOQUE DE TRANSITION ET QUELQUES-UNS DE SES MONUMENTS.....	66
2.2.1 L'Île-de-France.....	67
2.2.2 La Bourgogne.....	71
2.2.3 Portails à baie unique.....	73
3.3 LES RAPPORTS STYLISTIQUES ENTRE LE PORTAIL DE VERMENTON ET QUELQUES MONUMENTS DE L'ÉPOQUE.....	75
3.3.1 Les liens que proposent les historiens de l'art.....	75
3.3.2 Un regard approfondi.....	80
3.4 CONCLUSION.....	86
CONCLUSION.....	92
BIBLIOGRAPHIE.....	95
ANNEXE I : FIGURES.....	104
ANNEXE II : FICHE MATÉRIELLE.....	142
ANNEXE III : PLANS.....	145

Liste des Figures :

Toutes les photos incluses dans ce mémoire qui ne sont pas identifiées par un crédit photographique étaient prises sur place, en été 2007 par l'auteur.
Les dessins (fig. 1, 2, 98-119, 176, 177) proviennent également de l'auteur.

Figures de l'Annexe I

- Figure 1. Vermenton, Notre-Dame, plan des phases de construction.
- Figure 2. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, schéma de l'archivolte et des chapiteaux.
- Figure 3. *Petite vue du château de Vermenton*, gravure, d'après Lallemand.

(Tiré de : Max Quantin, « Recherches sur l'histoire et les institutions de la ville de Vermenton ». *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, t. 30 (1876), p. 162.)
- Figure 4. Vermenton, Notre-Dame, nef centrale, 1^e travée, vers le chœur.
- Figure 5. Vermenton, Notre-Dame, nef centrale, vers l'entrée occidentale.
- Figure 6. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers le bas-côté nord.
- Figure 7. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers le nord-est.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)
- Figure 8. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers le sud-est.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)
- Figure 9. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers bas-côté sud.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Figure 10. Vermenton, Notre-Dame, 2^e travée, vers bas-côté nord.

(Tiré de : Robert BRANNER, *Burgundian Gothic Architecture*, Londres, A. Wemmer, 1960, Fig. 3, p. 21.)

Figure 11. Vermenton, Notre-Dame, voûte de la 1^e travée.

Figure 12. Vermenton, Notre-Dame, voûte de la 2^e travée.

Figure 13. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, gravure.

(Tiré de : Urbain Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, t. I, p. 514.)

Figure 14. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, gravure.

(Tiré de : Victor Petit, « Vermenton », *Annuaire historique du département de l'Yonne*, vol. 14 (1850), à la fin du volume.)

Figure 15. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Durand, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Figure 16. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Eugène Lefèvre-Pontalis, Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Figure 17. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 2^e claveau, ange.

Figure 18. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 3^e claveau, ange.

- Figure 19. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 4^e claveau, ange avec encensoir.
- Figure 20. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 4^e claveau, ange avec encensoir.
- Figure 21. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 4^e claveau, détail encensoir.
- Figure 22. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 5^e claveau, ange.
- Figure 23. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 6^e claveau, ange avec encensoir.
- Figure 24. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 7^e claveau, ange avec banderole.
- Figure 25. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 8^e claveau, ange.
- Figure 26. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 9^e claveau, ange avec clou.
- Figure 27. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 9^e claveau, détail clou.
- Figure 28. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 10^e claveau, ange avec banderole.
- Figure 29. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 11^e claveau, ange avec encensoir.
- Figure 30. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 1^e claveau, quadrupède.
- Figure 31. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 2^e claveau, avril : personnification du printemps.
- Figure 32. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 2^e claveau, inscription : *APRILIS*.
- Figure 33. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 3^e claveau, mai : chevalier.
- Figure 34. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 4^e claveau, juin : homme qui bêche (?).

- Figure 35. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 5^e claveau, juillet : faucheur (?).
- Figure 36. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 6^e claveau, août : moisson.
- Figure 37. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 7^e claveau, septembre : vendange (?).
- Figure 38. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 8^e claveau, octobre : glandée.
- Figure 39. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 9^e claveau, novembre : tuer le porc.
- Figure 40. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 10^e claveau, décembre : homme avec fagot.
- Figure 41. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 11^e claveau, janvier : homme avec bol (scène d'intérieur).
- Figure 42. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 12^e claveau, février : homme devant feu (scène d'intérieur).
- Figure 43. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 13^e claveau, mars : tailler vigne.
- Figure 44. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 14^e claveau, quadrupède.
- Figure 45. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 1^e claveau, Lapidation de saint Étienne.
- Figure 46. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 1^e claveau, inscription : *DNE ACCIPE SPM MEV*.
- Figure 47. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 2^e claveau, Vieillards.
- Figure 48. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 3^e claveau, Vieillards.
- Figure 49. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 4^e claveau, Vieillards.
- Figure 50. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 5^e claveau, Vieillard.

- Figure 51. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 6^e claveau, Vieillards.
- Figure 52. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 7^e claveau, ange avec encensoir.
- Figure 53. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 8^e claveau, bête.
- Figure 54. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 9^e claveau, saint Nicolas et l'histoire de la coupe.
- Figure 55. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 10^e claveau, saint Nicolas apaise la tempête.
- Figure 56. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 10^e claveau, saint Nicolas apaise la tempête, détail.
- Figure 57. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 11^e claveau, Vieillards.
- Figure 58. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 12^e claveau, Vieillards.
- Figure 59. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 13^e claveau, Vieillards.
- Figure 60. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 14^e claveau, Mages devant Hérode (?).
- Figure 61. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

- Figure 62. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche.

© Monuments historiques, 1992

(crédit photographique : Eugène Lefèvre-Pontalis, Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

- Figure 63. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 1^e statue-colonne, roi.
- Figure 64. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 1^e statue-colonne à gauche, roi.
- Figure 65. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi.
- Figure 66. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi.
- Figure 67. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi, bas du vêtement.
- Figure 68. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi.
- Figure 69. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge, détail de l'Enfant.
- Figure 70. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge.
- Figure 71. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge.
- Figure 72. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, 3^e statue-colonne.
- Figure 73. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 1^e statue-colonne, roi, détail genoux.
- Figure 74. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi, détail genoux.
- Figure 75. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge, détail, bandeau qui orne la jambe.
- Figure 76. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, chapiteaux à gauche.
- Figure 77. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, chapiteaux à droite.
- Figure 78. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e chapiteau à gauche.
- Figure 79. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e chapiteau à droite.

- Figure 80. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e chapiteau à droite, détail.
- Figure 81. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e chapiteau à droite, Songe de Joseph, Fuite en Égypte et les 2 larrons.
- Figure 82. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e chapiteau à droite, Joseph et les deux larrons.
- Figure 83. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e chapiteau à droite, Présentation au temple.
- Figure 84. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e chapiteau à droite, la Cavalcade des rois mages.
- Figure 85. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, tailloir de gauche.
- Figure 86. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, tailloir de droite.
- Figure 87. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier nord-ouest.
- Figure 88. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier nord-ouest, saint Michel luttant contre le dragon.
- Figure 89. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier nord-ouest, saint Michel luttant contre le dragon, détail, tête du dragon.
- Figure 90. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier nord-ouest, saint Michel luttant contre le dragon, détail de l'aile.
- Figure 91. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteaux du pilier nord-ouest.
- Figure 92. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteaux du pilier nord-ouest.
- Figure 93. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteaux du pilier sud-ouest.
- Figure 94. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteau du pilier sud-ouest.
- Figure 95. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteau du pilier sud-ouest.
- Figure 96. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier carré, sud-est, côté est.
- Figure 97. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier carré, sud-est, côté ouest.
- Figure 98. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 4^e claveau, ange.

- Figure 99. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 3^e claveau, ange.
- Figure 100. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, voussure extérieure, Mages devant Hérode (?).
- Figure 101. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, voussure extérieure, Mages devant Hérode (?).
- Figure 102. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, voussure extérieure, Mages devant Hérode (?).
- Figure 103. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussure intérieure, extrémité droite, Vieillard.
- Figure 104. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, Saint Nicolas et l'histoire de la coupe.
- Figure 105. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 4^e claveau, juin : homme qui bêche (?).
- Figure 106. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 5^e claveau, juillet : homme qui fauche (?).
- Figure 107. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 6^e claveau, août : la moisson.
- Figure 108. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, nord-ouest, Saint Michel combattant le dragon.
- Figure 109. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, pilier nord-ouest, chapiteau, scène non identifiée.
- Figure 110. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, pilier nord-ouest, figure (apôtre ou évangéliste ?) d'un chapiteau à feuillage.
- Figure 111. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, pilier sud-ouest, chapiteau, scène non identifiée.
- Figure 112. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, pilier sud-ouest, chapiteau, scène non identifiée.
- Figure 113. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, pilier carré, sud-est, côté ouest, chevalier se faisant désarçonner par un personnage à pied, portant un habit avec capuchon.
- Figure 114. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, pilier carré, sud-est, côté est, chevalier luttant contre un oiseau gigantesque.

- Figure 115. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 3^e voussure, 3^e claveau, Vieillard.
- Figure 116. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 3^e voussure, 11^e claveau, Vieillard.
- Figure 117. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 13^e claveau.
- Figure 118. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 3^e claveau, aile.
- Figure 119. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 4^e claveau, aile.
- Figure 120. Saint-Denis, abbaye, portail occidental central.
- (Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, planche 1.)
- Figure 121. Saint-Denis, abbaye, statues-colonnes du portail occidental gauche, gravure (Montfaucon, t. I, planche 16).
- (Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, fig. 1.)
- Figure 122. Saint-Denis, abbaye, statues-colonnes du portail occidental central, gravure (Montfaucon, t. I, planche 17).
- (Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, fig. 2.)
- Figure 123. Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale.
- Figure 124. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, ébrasement gauche (GG).
- Figure 125. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, ébrasement droite (GD).
- Figure 126. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental central, ébrasement gauche (CG).
- Figure 127. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental central, ébrasement droite (CD).

- Figure 128. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental droite, ébrasement droite (DD).
- Figure 129. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, tympan et voussures.
- Figure 130. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, tympan et voussures.
- Figure 131. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure intérieure, calendrier, avril.
- Figure 132. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure extérieure, calendrier, juillet.
- Figure 133. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure extérieure, calendrier, novembre.
- Figure 134. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure extérieure, calendrier, février.
- Figure 135. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental central, tympan.
- (Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, Planche 5.)
- Figure 136. Étampes, Notre-Dame, portail sud.
- Figure 137. Étampes, Notre-Dame, portail sud, tympan.
- Figure 138. Étampes, Notre-Dame, portail sud, ébrasement gauche.
- Figure 139. Étampes, Notre-Dame, portail sud, ébrasement droite.
- Figure 140. Étampes, Notre-Dame, portail sud, voussures, Vieillards.
- Figure 141. Étampes, Notre-Dame, portail sud, voussures, Vieillards.
- Figure 142. Dijon, Saint-Bénigne, portail occidental central, gravure.
- (Tiré de : Urbain Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, t. I, p. 503.)
- Figure 143. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental.
- Figure 144. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, trumeau.

- Figure 145. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, ébrasement gauche, statues-colonnes.
- Figure 146. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, ébrasement droite, statues-colonnes.
- Figure 147. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, voussure intérieure, anges.
- Figure 148. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, voussure intérieure, anges.
- Figure 149. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, voussure intérieure, anges.
- Figure 150. Saint-Loup-de-Naud, portail occidental, archivoltte à l'extrémité droite, les rois mages devant Hérode.
- Figure 151. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental.
- Figure 152. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, ébrasement gauche.
- Figure 153. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, ébrasement droite.
- Figure 154. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussure intérieure, anges.
- Figure 155. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussure intérieure, anges.
- Figure 156. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussures intermédiaires, Vieillards.
- Figure 157. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussures intermédiaires, Vieillards.
- Figure 158. Avallon, Saint-Lazare, façade occidentale.
- Figure 159. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central.
- Figure 160. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental droite.
- Figure 161. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central, archivoltte.
- Figure 162. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central, archivoltte.
- Figure 163. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central, voussure intérieure, anges.
- Figure 164. Avallon, portail occidental central, voussure intermédiaire, Vieillards.

- Figure 165. Avallon, portail occidental central, voussure extérieure, travaux des mois.
- Figure 166. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central, ébrasement droite, statue-colonne.
- Figure 167. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental nord, tympan, Adoration des rois mages.
- Figure 168. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental nord, tympan, Cavalcade des rois mages.
- Figure 169. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental nord, tympan, les rois mages devant Hérode.
- Figure 170. Le Mans, cathédrale Saint-Julien, portail sud.
(Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, planche 16.)
- Figure 171. Bourges, cathédrale Saint-Étienne, portail nord
(Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, planche 34.)
- Figure 172. Bourges, cathédrale Saint-Étienne, portail sud
(Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, planche 34.)
- Figure 173. Vézelay, basilique Sainte-Marie-la Madeleine, portail central du narthex
(Tiré de : Arthur Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, Marshall Jones Company, 1923, t. II, fig. 47.)
- Fig. 174. Carte de la France.
- Fig. 175. Carte de a Bourgogne.

Figures de l'Annexe II

- Figure 176. Vermneton, Notre-Dame, portail occidental, coupe longitudinale.
- Figure 177. Vermenton, Notre-Dame, plan au sol, partie occidentale.

Figures de l'Annexe III

Figure 178. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, plan, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

Figure 179. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, plan d'ensemble et élévation principale, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

Figure 180. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, coupe longitudinale vers le nord, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

Figure 181. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, coupe longitudinale vers le nord, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

Figure 182. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, façade occidentale restaurée, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Chantal Hardy, pour les nombreuses heures qu'elle a consacrées à ma recherche, pour sa patience concernant mes lacunes linguistiques et ses conseils forts précieux.

Je suis reconnaissante à Arnaud Timbert qui a pris le temps de me montrer l'église de Vermenton et de partager si généreusement ses opinions avec moi. Je remercie également l'équipe du CEM à Auxerre qui m'a chaleureusement accueilli et qui n'a pas hésité à m'aider dans mes recherches sur place. Merci aussi à Vincent Debais qui a montré tant d'enthousiasme à l'égard des inscriptions et qui avait la générosité de me faire parvenir ses analyses.

Je n'ai pas de mots pour exprimer ma gratitude envers Özlem Dagoglu qui m'a tant aidé tout au long de ma rédaction et qui n'a cessé de m'encourager. Je remercie également Barbara Berger Guigon et Selma Schlaginhausen pour leur soutien vital vers la fin de mon mémoire. Merci à ma famille qui m'a accompagnée à la découverte du portail et qui m'a soutenue à tous les égards. Enfin je tiens à remercier Anton Tanev dont la confiance m'inspire et qui ne cesse de m'appuyer dans mes démarches.

INTRODUCTION

Le portail d'église, seuil d'entrée à la Jérusalem céleste, est un lieu lourd de significations. Dans l'art roman, les sculpteurs et les hommes d'église se sont servi des grands tympans afin de présenter des images triomphales de la gloire de Dieu : « L'iconographie est un prétexte : [...] l'expression théophanique romane tend à créer une *illusion*, afin de permettre aux *yeux de l'esprit* de s'élever graduellement de la contemplation d'une image à la vision directe et intuitive de la réalité intelligible »¹. Avec l'avènement de l'art gothique cependant, les rapports entre les différentes parties du portail sculpté se modifient : le Christ en gloire de l'époque romane perd de sa grandeur, mais préside désormais des ensembles de plus en plus complexes en signification et enrichis d'éléments participant au programme iconographique. Les changements à cette époque de transition entre l'art roman et l'art gothique se font donc tant au niveau de l'iconographie qu'au niveau de la composition du portail. De ce fait, ce dernier reste un lieu où les idées théologiques, la forme ainsi que l'emplacement de la sculpture sont intimement liés.

Entre la réalisation des grandes théophanies romanes et le décor foisonnant des façades gothiques se situe cette période dans laquelle on entame de nouvelles expériences autant en architecture qu'en sculpture. Outre les grands monuments marquants comme l'abbaye de Saint-Denis et Notre-Dame de Chartres, nous sont parvenus quelques portails plus modestes à baie unique de cette période. De style et de forme très divers, leur caractéristique principale est la présence des statues-colonnes, ces figures accueillant le visiteur au seuil de l'église². Depuis le début du XII^e siècle, l'espace occupé par la sculpture autour de l'entrée d'une église se complexifie et se diversifie. Toutefois, malgré l'avènement des nouveaux concepts du premier gothique, les aspects formels de la sculpture restent souvent enracinés dans

¹ Yves Christe, *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969, p. 11.

² Au sujet de leur identification à Saint-Denis et à Chartres, voir Adolf Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1961 (1959).

l'art roman, tout en laissant pressentir les développements à venir³. Le portail de la façade occidentale de Notre-Dame de Vermenton, le noyau de cette étude, s'inscrit dans un groupe de monuments qui comportent des entrées à statues-colonnes à baie unique de la première phase de l'art gothique. Puisque très mutilé, peu de recherches approfondies sont consacrées à notre sujet d'étude, un portail unissant dans un bel ensemble de sculpture monumentale les influences venant de l'Île-de-France et des traditions locales, autant au niveau stylistique qu'iconographique.

Ainsi, avec notre travail, nous tentons de combler les lacunes que les observations trop générales faites jusqu'à présent ont laissées. Notre étude se veut englobante, touchant à la fois aux aspects historiques, iconographiques et formels. Avec l'étendue de notre recherche nous essayerons d'apporter de nouvelles connaissances à l'état de la question au sujet du portail de Vermenton. Bien que cette approche ne nous permette pas d'approfondir les éléments abordés, nous la jugeons néanmoins pertinente dans le cas d'un monument si peu étudié.

Ce présent mémoire est constitué de trois parties principales : dans un premier temps nous allons tenter de reconstituer le contexte historique de la commune et l'histoire de la construction de son église paroissiale afin de disposer de paramètres qui nous serviront de base dans les chapitres subséquents. En deuxième lieu, l'analyse du programme iconographique sera abordée. Finalement, pour compléter notre étude, nous entamerons des comparaisons avec d'autres monuments de l'époque, notamment d'un point de vue stylistique, pour connaître et comprendre le rôle du portail de Vermenton dans l'enchevêtrement des réalisations monumentales.

Au cours de notre recherche, nous étions rapidement confrontés à ses limites puisque très peu est connu de l'arrière-plan historique et artistique de l'église

³ Jean Wirth qui a étudié les questions du style relatives à la datation a remarqué qu'« un style ne chasse pas immédiatement l'autre et il existe des phases de coexistence où une partie des œuvres traduisent résolument une nouvelle voie, tandis que d'autres prolongent un style déjà installé. » (Jean Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Librairie Droz, 2004, p.112). Ceci était également noté par Anne Claire Doherty : « It did not always follow, however, that the style of the sculpture was also transformed. Often, especially during the transition from Romanesque to Gothic, the sculpture on a gothic building was closer to Romanesque than to the later Gothic. » (Anne Claire Doherty, « Burgundian sculpture in the middle of the twelfth-century; its relationship to sculpture in the Ile-de-France and neighboring provinces », Thèse de doctorat, Madison, The University of Wisconsin, 1980, p. 2-3).

paroissiale de Vermenton. Il est donc difficile de répondre aux questions de datation, de fondation ou de patronage artistique. Dans un jeu d'interactions entre faits et suppositions, la connaissance du contexte historique aurait permis de combler quelques lacunes dans notre raisonnement interprétatif du programme iconographique ou des relations artistiques entre les églises de l'époque. De ce fait, certaines parties de ce mémoire présentent des hypothèses qui demandent à être développées de manière plus assidue. Néanmoins, il s'agit d'une démarche importante dans la voie de la compréhension de l'élaboration stylistique et iconographique d'un portail médiéval qui s'inscrit toujours dans un contexte très complexe aux multiples aspects.

1. L'HISTOIRE DE VERMENTON ET DE SON ÉGLISE

1.1 L'HISTOIRE DE VERMENTON

Vermenton, une commune du département de l'Yonne en Bourgogne, se situe approximativement à 20 km au sud-est de la ville d'Auxerre. Elle se trouve dans la vallée de la Cure, proche du confluent de cette dernière avec l'Yonne au débouché d'une grande vallée sèche. De nos jours, Vermenton est un petit village rural et nous pouvons difficilement nous expliquer la présence d'une église paroissiale d'une telle envergure. La commune n'ayant pas fait l'objet de nombreuses recherches, les informations quant au contexte historique de la construction de l'église Notre-Dame restent très limitées. En effet, l'étude la plus exhaustive provient de Maximilien Quantin, qui a beaucoup travaillé sur l'histoire de l'Yonne, et date de 1876⁴. Ce dernier s'intéressa surtout à la question des institutions, de la propriété des terres et des redevances. Outre les données parvenant des archives, Quantin se basa également sur la recherche de Claude Courtépée, historien de la Bourgogne qui, en 1848, écrit sur les faits historiques survenus à Vermenton ainsi que sur les coutumes locales, les droits et les exemptions⁵. L'abbé Terre qui publia en 1952 une petite monographie qui traite l'histoire de Vermenton suivit largement les propos de Quantin et de Courtépée⁶. Enfin, même si ce n'est que brièvement, la thèse de Chantal Arnaud est l'unique recherche récente qui aborde l'histoire de la paroisse⁷. Les considérations d'Arnaud démontrent à quel point il est difficile de faire des liens entre l'histoire, dont on a évidemment peu de données concrètes, et la date de la construction de

⁴ Max Quantin, « Recherches sur l'histoire et les institutions de la ville de Vermenton », *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, t. 30 (1876), p. 23-166.

⁵ Claude Courtépée, *Description générale et particulière du duché de Bourgogne, précédée de l'abrégé historique de cette province*, Dijon, L. N. Frantin, 1775-1777, p. 373-378.

⁶ Abbé Marcel Terre, *Vermenton, son site, son église, ses environs*, Auxerre, Imprimerie moderne auxerroise, 1952.

⁷ Chantal Arnaud, « Les Églises de l'ancien Diocèse d'Auxerre du Milieu du XI^e siècle au début du XIII^e siècle : Étude historique et monumentale », Thèse de doctorat, Paris, Nanterre, 1997. Le chapitre concernant Notre-Dame de Vermenton n'était cependant pas inclus dans la thèse déposée à l'Université de Paris X –Nanterre. Sylvain Arnaud du CEM à Auxerre avait la générosité de nous remettre ces pages manquantes. Mais puisque le chapitre n'est pas intégré dans l'ensemble de la thèse, nous reprenons la numérotation des pages suivant le texte qu'on nous a remis.

l'église Notre-Dame. Étant donné que nos sources sont à la fois rares et anciennes, il faut les consulter avec prudence.

Selon Quantin et Courtepée, le nom du village est d'origine celte et indique l'habitation des lieux depuis longtemps⁸. E. Chartraire qui travailla sur l'histoire du diocèse d'Auxerre remarque que : « bien avant la conquête romaine de la Gaule, une peuplade gauloise s'était fixée sur une hauteur [...]. Elle y était retenue par la douceur du climat, la fertilité du sol, l'abondance des sources d'eau vive »⁹. La population de Vermenton profitera aussi au Moyen Âge et bien après, des bénéfices de cette terre fertile connue pour son vin.

La première mention de Vermenton ne date que du début du X^e siècle, plus précisément d'une charte de 901 par le roi Charles le Simple qui rendit alors à l'église d'Auxerre la terre de Cravant et ses dépendances dont quatre manses à Vermenton¹⁰. L'abbé Terre ainsi que Claude Hohl rapportèrent par la suite l'existence d'une charte de 920 du diocèse d'Auxerre qui attesterait l'existence de la paroisse dont l'évêque est le collateur¹¹. Selon Arnaud cependant, la première charte qui mentionne spécifiquement la paroisse et qui confirme ainsi son existence ne date qu'entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècle : entre 1096 et 1115, Goubert Chapel donna, avec l'accord de l'évêque d'Auxerre, à l'abbaye de Molesme l'église de Vermenton et ses dépendances¹². Par contre, vers la fin du XII^e siècle, la paroisse de Vermenton releva de la mense épiscopale d'Auxerre : en 1186 l'évêque d'Auxerre, Hugues de Noyers

⁸ Courtepée, 1775-1777, p. 376 et Quantin, 1876, p. 23. À ce sujet, voir également abbé Terre, 1952, p. 3. Selon l'abbé Terre, « ver » veut dire source ou beau, et « ment » signifierait colline. Il traduit ainsi soit par « lieu des sources de la colline », soit par « pays des belles collines ». Bien qu'aujourd'hui on utilise exclusivement le nom de « Vermenton », au XIX^e siècle on l'appelait encore « Vermanton ».

⁹ E. Chartraire, « Auxerre », dans *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, publié sous la direction d'Alfred Baudrillard, vol. 5, p. 939.

¹⁰ Quantin, 1876, p. 24 et Chantal Arnaud, 1997, p. 3 du chapitre sur Vermenton. Chantal Arnaud attribue la charte à Charles le Chauve. Il s'agit ici probablement d'une confusion : Charles le Chauve était roi de France entre 843-877. Quantin attribue la charte à Charles le Simple, roi de France entre 823 et 922, ce qui nous paraît plus logique.

¹¹ Abbé Terre, 1952, p. 13 et Claude Hohl, *Églises romanes de l'Yonne*, Auxerre, 1978, p. 43. Chantal Arnaud n'a cependant trouvé aucune trace de cette charte.

¹² Arnaud, 1997, p. 3 du chapitre sur Vermenton. Elle se réfère à la charte de 1096-1115 par Goubert Chapel en faveur de Notre-Dame de Molesme. Voir également André Philippe, « Église de Vermenton », *Congrès Archéologique*, vol. 74 (1907), p. 148 et Hohl, 1978, p. 43. Marcel Aubert parle d'un certain Gansbert au lieu de Goubert (Marcel Aubert, « Vermenton », *Congrès Archéologique de France*, vol. 116 (1958), p. 275).

(1183-1206) donna à son chapitre quarante sous (*solidos*) à prendre sur l'église de Vermenton « pour l'anniversaire de son cousin et archidiacre »¹³.

Au début du XIII^e siècle (vers 1213 selon Courtépée), la paroisse est unie par Guillaume de Seignelay (évêque de 1207 à 1220) aux marguilliers de la cathédrale d'Auxerre : l'évêque d'Auxerre demanda alors à l'église de Vermenton de payer à deux laïcs marguilliers de l'église d'Auxerre une somme de douze livres, à l'image d'autres dépendances épiscopales¹⁴. Arnaud en conclut que « tout laisse penser que l'église de Vermenton appartenait alors à la manse épiscopale. D'ailleurs, l'église est par la suite mentionnée à la collation de l'évêque »¹⁵.

Concernant les questions juridiques et politiques, Quantin note que « les chartes qui se succèdent depuis le commencement du XIII^e siècle, et qui sont en partie conservées à la mairie de Vermanton [sic] et en partie aux archives de la Préfecture, établissent formellement que la seigneurie principale appartenait aux comtes d'Auxerre et de Nevers »¹⁶. Christian Sapin et Chantal Arnaud précisent que le fief appartenait au comte d'Auxerre-Nevers et que celui-ci le partageait avec les seigneurs de Donzy, de Saint-Vérain et les sires de Bazarnes¹⁷. Vermenton était une place forte du comte¹⁸.

Pendant le Moyen Âge et jusqu'au XVI^e siècle, Vermenton était une ville très florissante¹⁹. En 1368, elle obtint des lettres royaux afin de construire une muraille pour se protéger contre les bandes anglaises qui sillonnaient la Basse Bourgogne. Le souverain écrit alors que Vermenton était une ville : « grande, notable, riche, peuplée et bien édifiée ; située en bon pays, où croît quantité de bons vins qui servent à la

¹³ Arnaud, 1997, p. 3-4 du chapitre sur Vermenton. Voir également Philippe, 1907, p. 148, Aubert, 1958, p. 275 et abbé Terre, 1952, p. 13.

¹⁴ Courtépée, 1775-1777, p. 373 et Arnaud, 1997, p. 4 du chapitre sur Vermenton.

¹⁵ Arnaud, 1997, p. 4 du chapitre sur Vermenton.

¹⁶ Quantin, 1876, p. 25.

¹⁷ Christian Sapin, Chantal Arnaud et Walter Berry, *Bourgogne romane*, Dijon, Fatou, 2006, p. 280 et Arnaud, 1997, p. 4 du chapitre sur Vermenton.

¹⁸ Arnaud, 1997, p. 10 du chapitre sur Vermenton. Druyes et de Mailly-le-Château qui ont également des vastes églises paroissiales, étaient également des places fortes du comte.

¹⁹ Aubert, 1958, p. 281.

provision de Paris et d'autres lieux »²⁰. Le transport des marchandises était facilité par la voie fluviale de la Cure. À cette époque, elle était encore navigable et remplaçait les chemins impraticables²¹. Les bateaux descendaient la Cure, et de là l'Yonne et la Seine²². Ce qui nous porte à penser qu'au XII^e siècle, Vermenton était une ville plutôt prospère.

En 1358, les Anglais occupèrent la ville fortifiée de Vermenton et quelques années plus tard, en 1367, les compagnies gasconnes du prince de Galles s'emparèrent du fort et de l'église²³. En 1476, Vermenton passa sous l'autorité du roi de la France, après la mort du dernier duc de Bourgogne, auxquels la ville avait appartenu pendant environ une dizaine d'années.

L'histoire de la ville ne nous fournit donc pas beaucoup d'indices concernant les circonstances éventuelles de l'édification de l'église Notre-Dame, ni donne-t-elle des indications qui pourraient nous aider à dater les parties du bâtiment du XII^e siècle. Il est néanmoins important de souligner qu'au seuil du XII^e siècle, l'*ecclesia* de Vermenton passa à l'abbaye de Molesme et qu'en 1186, une partie des *solidi* de la paroisse était encaissée par le chapitre cathédral d'Auxerre. Ainsi, entre le début du XII^e siècle et la fin de ce même siècle, l'église de Vermenton subit conformément à Chantal Arnaud, un changement de statut²⁴. Mais, ceci ne nous permet pas de tirer des conclusions précises quant à la datation du monument et ne détermine pas s'il dépendait à l'abbaye de Molesme ou au chapitre cathédral lors de la création du portail.

²⁰ Quantin, 1876, p. 35. Il cite le *Trésor des chartes*, rég. 89, f°49. Ordon. t. 5. Ces lettres sont également mentionnés par Courtépée, 1775-1777, p. 376.

²¹ Quantin, 1876, p. 24. Selon lui, la Cure « perdit cet avantage que dans les derniers siècles ».

²² *Ibid.*, p. 117. D'ailleurs, la gravure qui est publiée dans *L'Histoire de la Bourgogne* de Dom Plancher et qui date de 1773 montre déjà le portail en état endommagé.

²³ Courtépée, 1775-1777, p. 376.

²⁴ Arnaud, 1997, p. 9 du chapitre sur Vermenton.

1.2 LES PHASES DE CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE PAROISSIALE NOTRE-DAME DE VERMENTON

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons conclu que l'historique de la commune ne nous permet pas de déterminer les dates de la construction de l'église. Il faut donc prendre en compte les témoignages relatifs au bâtiment, dans le but de dater les parties architecturales moyennant des comparaisons et des analyses des traces laissées par les outils des maçons. Dans l'ensemble, le monument est le fruit de plusieurs phases de construction qui débutent dans la seconde moitié du XII^e siècle et se terminent au XIV^e siècle (voir plan des phases de construction, fig. 1). Afin de situer le portail au sein de l'histoire du bâtiment, nous allons d'abord définir ces phases de construction.

Le XII^e siècle

Chantal Arnaud a observé un layage fin en façade, à la base des tours et sur les piles des grandes arcades des quatre premières travées²⁵. Ces traces d'outils laissent supposer que l'église du XII^e siècle comportait une nef centrale de quatre travées pourvue de bas-côtés dans la continuité des deux tours de la façade. Du XII^e siècle seulement les deux premières travées de la nef subsistent (fig. 4-12), car les changements au cours du XIII^e siècle ont modifié le reste du monument. Une travée de la nef centrale correspond à deux travées des collatéraux qui en sont séparés par une arcade en tiers-point aux tores assez volumineux. Ces bas-côtés étaient à l'origine plus étroits que ceux que nous voyons aujourd'hui ; nous pouvons encore observer ceci à l'extrémité ouest où la première travée du bas-côté a gardé les dimensions initiales. Ces derniers étaient pourvus de voûtes d'arêtes « à l'image de la première travée du collatéral sud »²⁶, contrairement à la nef centrale qui possédait dès le départ

²⁵ *Ibid.*, p. 5 et Sapin et Arnaud, 2006, p. 282. Le layage se fait avec un outil qu'on appelle marteau taillant (aussi appelé taillant droit ou laye). Le marteau layé est employé dans l'art roman, à partir du X^e siècle. À l'époque gothique cependant il est de moins en moins employé. (Jean-Claude Bessac, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 51).

²⁶ Arnaud, 1997, p. 6 du chapitre sur Vermenton.

des voûtes d'ogives²⁷ fortement bombées²⁸ et d'un ornement assez particulier : celles de la première travée sont formées d'un méplat entre deux tores qui se rejoignent de façon assez maladroite dans une clef de voûte circulaire, soit la « lunette » (fig. 11). Les ogives de la deuxième travée sont formées d'un bandeau rectangulaire décoré d'un zigzag torique²⁹ (fig. 12). Nous nous apercevons que le voûtement est encore très peu raffiné, ce qui est commun dans la phase de transition entre les principes romans et gothiques et de l'adaptation de nouveaux concepts comme l'était la voûte d'ogives à cette époque.

Le système de support en alternance de piles fortes et de piles faibles que l'on trouve à Vermenton est unique à l'époque de transition dans le diocèse d'Auxerre³⁰. Du côté de la nef, les supports forts des grandes arcades sont composés d'une colonne triflée sur dossier et ressaut biseautés, tandis que du côté des collatéraux il n'y a qu'un pilastre (fig. 7 et 8). Ceci indique donc que les voûtes d'ogives étaient prévues dès le début³¹. Les supports faibles consistaient à l'origine d'une colonne simple ; les doubles colonnes des deux premières travées que nous voyons aujourd'hui datent probablement des restaurations du XIII^e siècle puisqu'elles sont brettelées et non layées³². Ceci est également le cas pour la pile supplémentaire dans les collatéraux qui sert à recevoir la poussée des ogives.

L'élévation de la nef est conçue de façon très simple. Dans la première travée, le mur se prolonge au-dessus des grandes arcades en tiers-point jusqu'à la voûte et dans la seconde s'ajoute au deuxième niveau une fenêtre à l'arc brisé encadrée de colonnettes (fig. 10).

²⁷ Selon Aubert, ces voûtes d'ogives sont parmi les plus anciennes de la Bourgogne. (Aubert, 1958, p. 277).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ceci existe également à Bury, à Cambronne et dans plusieurs églises de la région de Creil et de Pontoise, tout comme dans la Normandie. (*Ibid.*).

³⁰ *Ibid.* Voir aussi Robert Branner, *Burgundian Gothic Architecture*, Londres, A. Zwemmer, 1960, p. 22 : « This system of alternation, although it occurs within the important regional context of Sens, Provins, Troyes and even Châlons-sur-Marne, is actually quite special, since the compartment is cubical and capped by a single vault ». Ceci a également été remarqué par Hohl, 1978 p. 43 et par Philippe, 1907, p. 149. Pour Hohl, la raison d'être pour ce système d'alternance de supports est d'ordre purement architectural : la pile forte permettrait la division en deux carrés égaux des compartiments oblongs des bas-côtés qui étaient voûtés d'arêtes.

³¹ Arnaud, 1997, p. 5-6 du chapitre sur Vermenton. Selon elle, « de telles piles attestent la volonté de couvrir l'édifice de voûtes sur croisée d'ogives [pour le vaisseau central] en mettant le contre de la pile à l'aplomb du mur gouttereau » (*Ibid.*).

³² *Ibid.*, p. 5.

Il est difficile de se prononcer sur la forme du chevet du XII^e siècle. L'hypothèse émise par André Philippe selon qui « l'église primitive devait se terminer par un chevet plat qui a été défoncé [au XIII^e siècle] sur trois côtés en conservant les formerets du XII^e siècle »³³ ne pourrait être confirmée que par une excavation, ce qui n'a pas encore été fait. La tour nord de Vermenton fait partie du groupe des beaux clochers bourguignons tels Saint-Eusèbe et Saint-Germain d'Auxerre et de Prégilbert, une dépendance de Molesme et date probablement vers 1140-1150³⁴. La flèche est cependant une restitution du XX^e siècle (voir plans de reconstruction, fig. 181 et 182).

Ce qui reste aujourd'hui de l'édifice du XII^e siècle se limite aux deux premières travées, incluant les parties des piles de la quatrième travée, ainsi que la souche des deux tours et la façade. Les auteurs s'accordent à situer grossièrement cette phase de construction dans la deuxième moitié du XII^e siècle³⁵. Aubert la date du troisième quart du XII^e siècle³⁶. Selon Branner, les travaux auraient débuté autour de 1170 à l'est et se seraient poursuivis vers l'ouest où l'on pourrait noter la main d'un nouvel atelier – qui s'est surtout composé par des sculpteurs – vers 1190³⁷. La datation de cette phase de construction vers la fin du XII^e siècle nous paraît très tardive quand nous considérons l'exécution quelque peu maladroite du voûtement et le volume très accusé des tores des arcades (fig. 6 et 9). Puisque de tels tâtonnements au niveau de la technique de l'architecture font plutôt penser aux tentatives d'adapter un nouveau vocabulaire architectural, nous pensons qu'il faut situer les deux premières travées vers le milieu du XII^e siècle.

³³ Philippe, 1907, p. 153.

³⁴ Sapin et Arnaud, 2006, p. 282. Aubert et Hohl mentionnent une influence de l'Île-de-France. Pour la datation, voir Eliane Vergnolle, *L'art roman en France : architecture, sculpture, peinture*, Paris, Flammarion, 1994, p. 320.

³⁵ Sapin et Arnaud, 2006, p. 280, Arnaud, 1997, p. 5 du chapitre sur Vermenton et Hohl, 1978, p. 43. Quantin est le seul à dater le portail et une partie de la nef du début du XII^e siècle. (Quantin, 1876, p. 24).

³⁶ Marcel Aubert, *La Bourgogne, la sculpture*, Paris, Éditions G. Van Oest, 1930, vol.1, p. 47.

³⁷ Branner, 1960, p. 20 et p. 191. Mais le voûtement de la première travée semble encore plus hésitante que le voûtement de la deuxième ; la suite de construction de l'est vers l'ouest ne semble donc pas logique.

Les XIII^e et XIV^e siècles

Les changements du bâtiment qui ont eu lieu dans la première moitié du XIII^e siècle ont été faits dans la continuité du premier chantier³⁸. Un transept voûté d'ogives était ajouté aux deux premières travées³⁹. Les bas-côtés étaient agrandis et pourvus d'ogives – ce qui a entraîné une transformation des supports faibles⁴⁰ – et de fenêtres gothiques⁴¹. L'église du XIII^e siècle était donc composée d'une nef centrale de deux travées, flanquée de collatéraux de quatre travées et d'un large transept⁴². La forme du chevet reste cependant incertaine⁴³. Ces modifications gardent donc les deux premières travées intactes, à part l'élargissement des bas-côtés (voir fig. 1 et 178).

Au XIV^e siècle, on a ajouté un imposant chevet plat⁴⁴. Avec l'ajout des rectangles égaux autour du sanctuaire, le monument a été transformé en une église-halle⁴⁵.

1.3 L'ÉTAT DE CONSERVATION

L'analyse du portail ainsi que du bâtiment n'est pas seulement conditionnée par la datation et la suite des phases de construction. En effet, les modifications apportées au portail lors de restaurations et de destructions doivent également être considérées dans nos démarches. De plus, l'ajout ou l'arrachement d'éléments

³⁸ Sapin et Arnaud, 2006, p. 280. Branner les date plus précisément vers 1230 (Branner, 1960, p. 191) et Aubert vers 1250 (Aubert, 1958, p. 275).

³⁹ Branner, 1960, p. 192.

⁴⁰ On a construit, à côté des colonnes jumelles, des colonnes cylindriques plus ou moins désaxées pour recevoir les doubleaux et les nervures. (Philippe, 1907, p. 154 et Arnaud, 1997, p. 7 du chapitre sur Vermenton).

⁴¹ Aubert, 1958, p. 277-278 et Philippe, 1907, p. 154.

⁴² Arnaud, 1997, p. 6 du chapitre sur Vermenton.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Sapin et Arnaud, 2006, p. 280, Aubert, 1958, p. 277-278 et Anne Claire Doherty, « Burgundian sculpture in the middle of the twelfth-century; its relationship to sculpture in the Ile-de-France and neighboring provinces », Thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin, 1980, p. 211.

⁴⁵ Branner, 1960, p. 192.

sculpturaux a des répercussions au niveau du style et de l'iconographie. Malheureusement nous ne possédons aucune étude approfondie à ce sujet. Les quelques études sommaires qui portent sur l'église de Vermenton ont complètement écarté le côté matériel de la sculpture. Il a donc fallu consulter les archives à la recherche de traces d'une éventuelle restauration du portail.

L'église est classée *Monument Historique* le 8 juin 1920. Le clocher (la tour nord) toutefois est classé depuis 1862. Cette prépondérance du clocher se reflète également dans l'histoire récente de l'église : au XIX^e et au XX^e siècle, la grande majorité des fonds prévus à l'entretien de l'édifice était destinée à la restauration de la tour nord.

La plupart des correspondances dans les dossiers des archives à Paris⁴⁶ et à Auxerre⁴⁷ relatifs à l'église Notre-Dame de Vermenton, se consacre au danger de la tour nord mal maintenue ainsi que de sa flèche dont il était question de reconstituer l'apparence d'origine⁴⁸. Ces préoccupations prévalaient sur l'esprit de conservation de la sculpture. Comme dans de nombreux cas, les problèmes avec les tours commencent tôt et ne cessent de faire couler de l'ancre au cours des décennies. La tour droite était reconstruite en 1804⁴⁹. L'architecte en charge dans les années cinquante, Émile Amé, a poussé des projets de réfection de la flèche en pierre du clocher – on croyait qu'elle avait existé ou qu'elle était au moins planifiée dès le début (voir plans, fig. 178-182). Mais, ce n'est que sous l'architecte M. Louzier qu'a pu se réaliser le projet. En 1907, la commune reçoit l'autorisation et le financement pour remplacer la toiture avec une flèche en pierre.

Nous n'avons trouvé aucun document dans les archives qui indique une restauration ou une rénovation du portail. En 1850, Émile Amé a cependant émis un document intitulé *Exposé des Besoins de ce monument : Église Notre-Dame de*

⁴⁶ Médiathèque de l'Architecture du Patrimoine à Paris.

⁴⁷ Archives départementales à Auxerre.

⁴⁸ La toiture en coupole aplatie ne datait pas de l'époque médiévale.

⁴⁹ « En 1715, la toiture de l'église et du clocher menaçait ruine, et l'assemblée générale des habitants demanda aux commissaires députés, pour la vérification des dettes de communautés, la permission de s'imposer à l'effet d'empêcher un plus grand dommage. La ville était fort endettée [...] » (Quantin, 1876, p. 103). En 1743, le clocher était menacé d'une chute certaine, sa charpente étant en ruine. (*Ibid.*).

Vermenton, révélant les plans de restauration qui concernaient l'édifice entier, incluant la sculpture de la façade occidentale. Selon l'architecte, le portail était gravement mutilé et à notre surprise, il rapporta au sujet du portail ceci : « nous avons restauré, suivant le vœu du Conseil municipal, et d'après une vieille gravure d'ensemble de cette porte qui reproduit autant que possible l'état primitif »⁵⁰. Il en suit une explication détaillée du programme complet, incluant le tympan et toutes les statues-colonnes, comme si on avait refait la sculpture en suivant les indices de la gravure publiée dans *l'Histoire de la Bourgogne* de Dom Plancher. Amé emploie cette même forme d'expression « nous avons restauré » au sujet de la flèche du clocher. Ceci est singulier puisque nous savons que celle-ci n'était que restaurée en 1907. Il doit par conséquent s'agir d'une reconstruction *proposée*, réalisée seulement en théorie, sur les plans. Nous avons d'ailleurs retrouvé des plans qui datent de 1852, intitulés *Projet de Restauration, Façade restaurée*, signés par Émile Amé, et qui montrent la façade comme la décrit ce dernier dans son exposé – avec flèche et sculpture complète (fig. 182). Les travaux de restauration incluent entre autres les statues-colonnes et le tympan, le trumeau, un chapiteau ainsi que les jambages de la porte. Bien que les formulations d'Amé puissent faire penser qu'une rénovation a eu lieu, le document ne propose que des projets prévus. Monsieur Prosper Mérimée, ministre de la culture de l'époque, a d'ailleurs refusé la hauteur des subventions exigées pour les rénovations et l'on s'est alors limité à la restauration du clocher.

Bien que le portail soit toujours en très mauvais état, aucune restauration de sa sculpture semble être planifiée, même si récemment un projet de restructuration de la charpente a eu lieu. Un nettoyage et des travaux de conservation seraient cependant nécessaires : la sculpture est recouverte d'une couche noirâtre, ce qui rend difficile l'identification des scènes et l'analyse de la pierre.

⁵⁰ *Exposé des Besoins de ce monument : Église Notre-Dame de Vermenton*, Médiathèque de l'Architecture du Patrimoine à Paris, Dossier 0018/089/0084.

L'Expertise de la pierre

L'analyse de la nature géologique de la pierre peut donner des indices précieux quant à la provenance de celle-ci et à sa dureté qui peut influencer le style de la sculpture – une pierre dure favorise des formes plus rigides. Aucune étude de ce genre n'a été faite pour le portail de Vermenton. À date, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses. Selon Stéphane Büttner du Centre d'Études Médiévales à Auxerre, il est improbable que la pierre soit locale⁵¹. Vermenton se trouve dans une bande géologique au calcaire tendre et blanc qui se prête difficilement à la sculpture⁵². Büttner pense que la pierre provient possiblement de Massangis qui est situé à environ 22 km de Vermenton. La pierre de cette carrière était prisée au Moyen Âge, puisqu'elle est résistante et dure. On la retrouve notamment au chevet de la cathédrale d'Auxerre et dans les piliers de la croisée de son transept, et les cisterciens s'en servaient à Pontigny et Fontenay. Cependant, il n'existe aucune expertise prouvant la provenance des pierres de Massangis.

1.4 CONCLUSION

Ainsi, le portail de Notre-Dame de Vermenton s'inscrit dans la première phase de construction dont nous restent les deux premières travées et la façade occidentale. Nous avons cependant remarqué que la datation de cette partie n'est pas unanime et qu'il y a un certain écart entre la forme des éléments architecturaux et les opinions de certains auteurs. Basé sur l'histoire de la commune et l'analyse des phases de construction, nous ne pouvons en déduire une datation précise, mais nous estimons

⁵¹ Stéphane Büttner travaille dans le Centre d'Études Médiévales (CEM) à Auxerre et est responsable de l'étude des matériaux de construction d'origine géologique dans leur contexte archéologique et l'analyse les provenances des matériaux de construction. Date de l'entretien : juillet 2007.

⁵² Déjà Lapeyre a noté une certaine rigidité dans les plis des vêtements ce qui indiquerait une pierre plutôt dure. (André Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Études sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XII^e siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, Macon, Imprimerie Protat, 1960, p. 146).

qu'on peut situer le chantier approximativement au début de la deuxième moitié du XII^e siècle.

L'incertitude règne également au sujet de la responsabilité de la construction de l'église. Lors des travaux au XII^e siècle, l'église de Vermenton, dépendait-elle encore de l'abbaye de Molesme ou déjà du chapitre épiscopal d'Auxerre ? Quel rôle avaient les comtes d'Auxerre-Nevers dans le village⁵³? Quelques auteurs mentionnent une certaine Mathilde, comtesse d'Auxerre-Nevers, comme fondatrice éventuelle de l'église⁵⁴. Chantal Arnaud a évoqué l'importance des comtes à Vermenton et à Mailly-le-Château (15km au sud-ouest de Vermenton) qui possède également une église paroissiale ample : « il faut reconnaître que ce sont des places fortes du comte et qu'il est possible de noter que les églises paroissiales à trois nefs au sein du diocèse sont situées au sein d'un village où le seigneur a une certaine importance »⁵⁵. Ceci pourrait bien expliquer pourquoi cette petite ville possède une église paroissiale aussi vaste. Selon Quantin cependant, l'église serait plutôt la preuve de l'importance ancienne du village et la richesse de la population qui l'aurait financé à ces propres frais⁵⁶. Probablement que Vermenton était jadis une ville florissante – les lettres royales en donnent un aperçu.

⁵³ « Il demeure donc assez difficile de déterminer si, lorsque la nef et le clocher ont été reconstruits, l'église de Vermenton était entre les mains de l'abbé de Molesme ou dépendait de l'évêque et de son chapitre. » (Arnaud, 1997, p. 10 du chapitre sur Vermenton).

⁵⁴ « On croit que cette église dont le roi est protecteur, fut bâtie par la comtesse Mathilde vers le milieu du XII^e siècle » (Courtépée, 1775-1777, p. 373). « Mathilda, wife of Guy, Count of Nevers, is said to have founded the building [...] but probably not before about 1170 » (Branner, 1960, p. 191). « On croit même que l'église aurait été bâtie par la comtesse Mathilde » (abbé Terre, 1952, p. 13).

⁵⁵ Arnaud, 1997, p. 10 du chapitre sur Vermenton. Des édifices paroissiaux de grande envergure tel celui de Vermenton existent à Druyes et à Mailly-le-Château. (Sapin et Arnaud, 2006, p. 282).

⁵⁶ « On voit à Vermanton une preuve de l'importance ancienne et de la richesse de sa population : c'est l'église paroissiale [...] » (Quantin, 1876, p. 24). Il va encore plus loin en disant que : « Il n'est dû certainement ni à une abbaye (il n'y en avait pas à Vermanton), ni à un seigneur laïque ; rien dans sa disposition ne l'indique, et aucune charte n'en a conservé le souvenir. C'est la communauté des habitants, constituée au moins au XII^e siècle, qui a fait construire cette église à ses frais. » (*Ibid.*, p. 24-25).

2. L'ICONOGRAPHIE DU PORTAIL

2.1 LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Avant de nous consacrer en profondeur aux thèmes iconographiques du portail, nous allons d'abord identifier les éléments qui contribuent au programme d'ensemble. Malheureusement, le portail a subi de graves mutilations : l'agrandissement de la porte à l'époque révolutionnaire⁵⁷ et des transformations au début du XIX^e siècle ont causé la perte du tympan ainsi que du trumeau et ont nui aux piédroits⁵⁸. Mais la sculpture des voussures et des chapiteaux tout comme celle qui reste des piédroits témoigne du souvenir d'un portail qui est d'une richesse et d'une beauté d'exécution inhabituelles pour une petite église paroissiale. Selon André Philippe, « le portail devait être, dans son intégrité, un des plus beaux spécimens de la région »⁵⁹.

Le portail à baie unique se trouve au centre de la façade ouest (voir fig. 177 et 182). L'espace réservé au tympan est surmonté de trois voussures en plein cintre. Elles sont entièrement couvertes de sculpture figurative et retombent sur des tailloirs couverts de feuillage. Les chapiteaux sont supportés par des statues-colonnes, à l'origine six en nombre.

Les lacunes

Afin de pouvoir comprendre le programme iconographique, il nous faudra combler les lacunes qu'ont laissées les destructions. Les unités iconographiques ont

⁵⁷ Selon Émile Amé le portail était détruit lors de la première révolution en 1793. (Une description du portail de 1893, dans le Dossier 0018/089/0084 de la Médiathèque de l'Architecture du Patrimoine à Paris).

⁵⁸ Aubert, 1958, p. 278 et Arnaud, 1997, p. 10 du chapitre sur Vermenton.

⁵⁹ Philippe, 1907, p. 150. Doherty en commente que Vermenton possédait une église : « far grander than is associated with a parish church » (Doherty, 1980, p. 211).

un sens propre, mais elles participent également à un tout cohérent et unifié qu'est le programme d'ensemble. Un portail est hiérarchiquement ordonné et l'iconographie se soumet à cet ordre. Tout émane du centre, du tympan. Nous pouvons alors faire certaines suppositions afin de compléter le programme. Nous partons d'abord du principe des ensembles unifiés : si les différentes parties d'un portail dépendent d'un tout cohérent, les parties manquantes doivent donc correspondre aux vestiges. À Vermenton, les représentations dans les voussures, sur les chapiteaux et aux ébrasements nous donnent des indices concernant le thème qui aurait pu se trouver au tympan. En deuxième lieu, nous pouvons nous référer à d'autres portails de l'époque qui, d'après les vestiges, présentaient des programmes semblables à celui de Vermenton : si de nombreux portails montrent un thème central associé à un certain programme des voussures, il pourrait s'agir d'un thème récurrent⁶⁰. Enfin nous possédons une gravure datant de 1739, publiée dans l'*Histoire de la Bourgogne* de Dom Urbain Plancher qui nous montre le portail encore relativement intact – hormis la disparition de la statue-colonne extérieure droite (fig. 13). Il est tentant de se fonder sur cette gravure qui nous montre le portail avec le tympan, le trumeau et les statues-colonnes encore en place. Dans l'*Histoire de la Bourgogne* sont unies un bon nombre de gravures des portails bourguignons mais la plupart de ces portails sont aujourd'hui partiellement ou complètement détruits. L'importance de ce document est donc évidente. Les historiens de l'art se sont jusqu'à maintenant beaucoup appuyés sur ces gravures, pour en déduire non seulement l'iconographie mais aussi le style de la sculpture et la composition des portails. Mais ces gravures sont un outil qu'il faut utiliser avec prudence. En regardant de plus près celle du portail de Vermenton, nous remarquons qu'il y a un écart considérable entre la gravure et les vestiges en place. Le graveur avait non seulement librement interprété le style de la sculpture, mais également quelques scènes figuratives ainsi que des éléments ornementaux. En comparant les voussures sculptées à celles de la gravure, on s'aperçoit rapidement que le style de la sculpture, l'agencement des figures ainsi que le contenu iconographique ne correspondent pas du tout. Les chapiteaux sont représentés avec

⁶⁰ Il ne s'agit ici pas de preuves mais de rapprochements, une tentative de faire des liens là où ils semblent probables.

une liberté totale : au sud, le graveur a remplacé les chapiteaux figurés par des chapiteaux végétaux tandis qu'au nord, les motifs ornementaux et végétaux n'ont rien en commun avec les originaux. La forme des chapiteaux est complètement erronée. L'exactitude par rapport aux statues-colonnes est plus difficile à déterminer puisqu'il en manque autant. Il faut certainement se méfier du style puisque les figures étaient sûrement plus rigides en réalité. Les vêtements des deux statues-colonnes sud sont assez semblables tandis que la représentation de la Vierge se distingue davantage des vestiges. Au niveau des soubassements, on n'a pas repris la différence entre les socles coudés et les socles droits, ni correctement représenté les chapiteaux des bases.

Une autre gravure, datant de 1850 se trouve ajoutée à une description de Vermenton par Victor Petit (fig. 14). Contrairement à celle publiée dans *l'Histoire de la Bourgogne*, elle est cohérente aux vestiges. Malheureusement on s'est limité aux trois statues-colonnes qui existent encore aujourd'hui et leur état de conservation ne diffère pas beaucoup de l'état présent. Malgré tout cela, cette gravure reste un document précieux et est beaucoup plus fiable que l'autre.

Le tympan

Un portail d'église n'est pas un simple lieu de passage, il marque le seuil entre le monde terrestre et la Jérusalem céleste, symbolisée par le bâtiment de l'église. Le portail doit alors représenter une image marquant ce lieu de transition. Le tympan constitue le noyau de l'ensemble iconographique, il est donc essentiel à la symbolique du programme : « c'est à eux que va d'abord le regard ; ils invitent à la méditation; ils arrachent le fidèle à ses misérables pensées de tous les jours, le préparent à entrer dans le sanctuaire »⁶¹. Dans l'art roman, le thème essentiel des portails est celui des visions triomphales de la Seconde Parousie, elles sont évocatrices de la gloire de

⁶¹ Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1998 (1922), p. 378. Selon Yves Christe, l'abside de l'église est le modèle de la Jérusalem céleste et l'image du portail la répétition de celle de l'abside. (Yves Christe, *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969, p. 11).

Dieu⁶². Cette vision est une « affirmation solennelle de la divinité et de l'humanité du Christ »⁶³ qui, par une vision directe, *facie ad faciem* dévoile symboliquement la vraie nature et la réalité intemporelle du Christ⁶⁴. Certes, l'importance du tympan diminue avec l'avènement de l'art gothique où la sculpture se déploie sur le portail entier. L'image centrale est complétée par le programme dans les voussures, elle perd donc sa dominance d'autrefois, mais l'image triomphale du Christ reste le point culminant du programme.

Du cœur du programme iconographique ne reste aujourd'hui aucune trace. La gravure publiée par Plancher montre un Christ en Majesté, entouré des quatre symboles évangéliques. Assis dans la mandorle, le Christ bénit avec sa main droite et tient un livre avec sa main gauche sur lequel on peut lire *EGO SUM QUI SUM*. Ce programme qui pivote autour de l'apparition du Christ à la fin des temps s'accorderait avec les représentations de l'archivolte, où l'on voit les anges et les Vieillards de l'Apocalypse, ainsi qu'avec celles des chapiteaux où sont représentées les scènes de l'Enfance du Christ (voir schéma, fig. 2). La représentation du Christ dans une mandorle, entouré des quatre Vivants n'était pas étranger à la Bourgogne : le tympan du grand narthex de Cluny III comportait ce thème et plus tard il occupait probablement le tympan central à Saint-Bénigne de Dijon (fig. 142) et à Avallon⁶⁵. Outre le portail royal lui-même, quelques portails associés au premier art gothique émanant de Chartres (fig. 135) sont également dotés d'une *Majestas Domini*, ainsi la voit-on à Saint-Loup-de-Naud (fig. 143), au Mans (fig. 170), à Angers, et à Bourges (fig. 172).

⁶² « Dès le IV^e siècle, l'art chrétien s'est servi d'images triomphales pour évoquer la gloire de Dieu. Les visions solennelles des absides paléochrétiennes ont ainsi défini les « modèles » que l'art roman a transposés à sa manière dans la sculpture ou la peinture monumentale. » (Christe, 1969, p. 10).

⁶³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴ « L'image du Christ, son contenu dogmatique, sa traduction plastique et sa beauté sont ainsi les supports d'une réalité intemporelle dont le portail, transposition sculptée du programme absidial, n'est qu'un symbole. » (*Ibid.*)

⁶⁵ Notons que ces trois exemples ont aujourd'hui disparu, Dijon et Avallon sont seulement connus à travers des gravures de Plancher. Le tympan de Cluny III était reconstitué par Conant à partir de descriptions et de fragments. (Keneth John Conant, *Cluny. Les églises et la maison du Chef d'ordre*, Macon, Imprimerie Protat Frères, 1968).

L'archivolte

Accompagnant la vision triomphale de Dieu, les anges se trouvent dans la voussure intérieure de l'archivolte (fig. 17-29). Il en restent dix aujourd'hui – les deux claveaux aux extrémités ont été détruits lors du réaménagement de la porte. Debout et de profil ils sont tous, sculptés chacun sur un claveau indépendant, tournés vers Dieu dans le tympan. Leurs ailes sont déployées et leurs longues tuniques sont richement brodées autour du cou et aux bordures des manches. Les ailes et les tuniques sont finement travaillées, les drapés soulignent les légères contorsions des corps. Les anges qui ont conservé leurs bras tiennent des attributs christiques ou liturgiques dans leurs mains. Le troisième (fig. 21), le cinquième (fig. 23) et le dixième ange (fig. 29) présentent un encensoir d'une grande beauté, finement ciselé. Le sixième ange (et possiblement le neuvième, fig. 24 et 28) tiennent une banderole déployée alors que le huitième ange (fig. 27) présente ce qui semble être un clou. Les autres anges sont trop endommagés pour que l'on puisse voir leurs attributs, mais la position de leurs mains suggère que tous présentaient des objets sacrés.

La deuxième voussure présente le calendrier des travaux des mois, un thème souvent associé à la Bourgogne grâce aux exemples éminents comme ceux des portails de la Madeleine à Vézelay, de Saint-Lazare d'Autun et de Saint-Lazare à Avallon (fig. 165), cependant à Vermenton sans signes du zodiaque (fig. 31-43). Les labeurs ne sont pas toujours facilement identifiables en raison du mauvais état de la pierre. Le cycle de l'année se déploie entre deux représentations d'un quadrupède aux extrémités de la voussure (fig. 30 et 44). Il débute avec le mois d'avril identifié grâce à l'inscription *APRILIS* – contrairement à Autun et à Vézelay où le calendrier commence par le mois de janvier (fig. 31). La représentation n'est pas facilement identifiable puisque le mois d'avril est rarement représenté par un travail précis. L'homme debout vêtu d'une longue tunique a été différemment identifié : parfois comme tailleur de vignes ou comme tailleur d'arbres⁶⁶. Bien que sa position penchée vers l'avant ainsi que le croisement des bras rappellent plutôt le travail d'un greffeur

⁶⁶ Lapeyre, 1960, p. 291.

d'arbres – fréquemment représenté dans les enluminures pour le mois d'avril – on peut écarter cette identification lorsque l'on regarde ses habits de près : la tunique aux bordures brodés ne peut appartenir à un paysan en train d'exécuter un travail agricole. Elle se distingue clairement des vêtements que portent les paysans des autres claveaux. Les mois d'avril et de mai montrent d'ailleurs rarement des travaux manuels. À ce sujet on peut citer deux auteurs, Olga Koseleff et Perrine Mane :

« Les mois d'avril et de mai rompent de deux façons avec les autres images du cycle des représentations des mois. Premièrement du fait qu'ici, les travaux agricoles et jardiniers – à peine commencés – sont interrompus. Le mois d'avril est généralement célébré comme mois du printemps, du vert jaillissant et des fleurs bariolées. En deuxième lieu, ce n'est pas le paysan, mais l'homme noble ou le chevalier qui est représenté. Les représentations d'avril sont donc en même temps conçues comme images symboliques et images de genre. »⁶⁷

« Le plus souvent les paysans sont absents des mois d'avril et de mai. Ce sont en effet les nobles qui animent les scènes du printemps; ils célèbrent le renouveau de la nature et témoignent de leur goût pour les loisirs raffinés. Cette parenthèse dans le cycle annuel reflète la bipartition de la société laïque »⁶⁸.

Il peut donc s'agir d'un porteur de fleurs, une représentation symbolique commune pour le mois d'avril, qui représente l'avènement du printemps et de la renaissance de la nature⁶⁹. Des traces sur la paroi du claveau pourraient indiquer qu'il y avait une deuxième figure ; ceci changerait cependant le sens, puisqu'il s'agirait d'une scène d'interaction et non plus seulement d'une représentation allégorique du

⁶⁷ « Der April und auch der Mai bilden in zweifachem Sinn eine Durchbrechung in der Reihe der Monatsdarstellungen. Einmal dadurch, dass hier die kaum begonnene Garten- und Landarbeit nicht fortgesetzt wird. Der April wird fast durchweg als Frühlingsmonat, als Monat des sprossenden Grüns, der blühenden Blumen gefeiert. Und dann findet man nicht den Bauern, sondern den vornehmen Mann oder Ritter dargestellt. Die Aprilbilder sind halb als symbolische, halb als Genrebilder aufzufassen. » (Olga Koseleff, *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts : Teildruck, Ikonographie*, Thèse de Doctorat, Marburg, Université de Marburg, 1934, p. 27).

⁶⁸ Perrine Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*, Paris, Picard, 2006, p. 44.

⁶⁹ Lapeyre, 1960, p. 291 et Carson Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*, New York, AMS Press, 1970 (1938), p. 163.

printemps⁷⁰. Le mois de mai est représenté par un seigneur à cheval, la selle richement ornée (fig. 33). Déjà Isidore de Séville associa dans *Éthymologies* (VII^e siècle) le mois de mai à l'aristocratie : on peut lire que le nom « mai » vient du mot *majores* qui désigne en latin classique les aristocrates⁷¹. Le mai est consacré à la chasse et aux tournois. Il se peut que le chevalier à Vermenton tint un faucon dans sa main gauche, un animal associé étroitement à la chasse aristocratique. Avec le mois de juin débute la représentation du travail agricole. Les deux claveaux qui suivent, très mutilés, sont difficiles à identifier. Le mois de juin est habituellement consacré à la fenaison⁷². Mais à Vermenton, cette occupation a probablement été choisie pour représenter le mois de juillet : on y voit l'un des deux hommes en train de faucher (fig. 34 et 106). La représentation de juin comporte également deux personnages dont l'un tient un bâton dans ses mains et dont la position de ses jambes – l'une légèrement surélevée – suggère qu'il bêche (fig. 35 et 105). L'occupation de l'autre paysan est moins claire, mais il semble tenir une faucille dont on ne perçoit que le bout. Le mois d'août en revanche est facilement reconnaissable : le paysan saisit un épi de blé avec une main et le coupe à l'aide d'une faucille ; c'est la moisson (fig. 36 et 107). Pour les mois estivaux, il semble y avoir un décalage dans le choix des occupations par rapport aux autres cycles monumentaux du XII^e siècle puisque, selon Koseleff, c'est seulement au portail de Vermenton que la moisson est représentée en août et non en juillet⁷³. Ce décalage est peut-être dû aux pratiques locales : les représentations des mois ne sont pas fixes mais peuvent montrer des variations régionales ou même locales, comme l'a noté Carson Webster⁷⁴. Les deux claveaux suivants représentent des rinceaux, le premier restant difficile à identifier. Au mois de septembre, souvent associé à la production du vin, dans les cycles sculptés ainsi que dans les manuscrits, deux figures sont enchevêtrées dans le rinceau, l'une derrière l'autre (fig. 37). Puisqu'à Vermenton, les vignes du mois de mars sont représentées d'une façon

⁷⁰ « In Vermenton waren im April wohl zwei Figuren dargestellt; die linke, die an Chartres-West erinnert, scheint der rechten Figur, vielleicht einer Ritterdame, Blüten oder Zweige gereicht zu haben. » (Koseleff, 1934, p. 29).

⁷¹ Mane, 2006, p. 77.

⁷² Ainsi on le voit à Vézelay, à Saint-Denis et à Chartres.

⁷³ « Vermenton bildet den einzigen Zyklus im 12. Jahrhundert, der den Kornschnitt erst im August bringt. Die Szene des Dreschens fehlt überhaupt. » (Koseleff, 1934, p. 47).

⁷⁴ Webster, 1970 (1938).

semblable, en forme de rinceaux, il pourrait ici s'agir d'une scène de vendange⁷⁵ ou de foulage de raisins⁷⁶. Le mois d'octobre fait place à un autre thème, celui de l'élevage des porcs (fig. 38). C'est la glandée pendant laquelle l'homme amène les porcs dans la forêt où il frappe les arbres à l'aide d'un bâton afin que les glandes tombent et engraisent les porcs. À Vermenton, les arbres sont stylisés en rinceaux dans lesquels on perçoit un porcelet et un homme. Contrairement aux représentations des autres mois, le mois de novembre ne se présente pas de façon très uniforme à travers la sculpture du XII^e siècle : on voit les hommes soit porter du bois, soit tuer des cochons ou encore dans l'Ouest de la France, nourrir les animaux. À Vermenton, le paysan tue un gros cochon (fig. 39)⁷⁷. En décembre, il porte sur son dos le fagot de bois qu'il a coupé à l'aide d'une faucille (fig. 40)⁷⁸. Avec le changement de la saison, l'habillement des paysans change lui aussi : ils portent maintenant des longs vêtements et des bottes. Les deux mois hivernales les plus froids sont, comme dans la plupart des portails et miniatures, consacrés aux scènes d'intérieur. En janvier, un homme est assis sur une chaise élégante devant un petit feu, buvant d'un bol (fig. 41). Le personnage du mois de février est chaudement habillé, assis devant une grande cheminée dans une chaise confortable (fig. 42). Les vêtements des deux hommes se distinguent des autres par leur richesse apparente et leur confère un air d'aristocrates. Sur le dernier claveau, les travaux agricoles recommencent avec le mois de mars : deux hommes vêtus encore chaudement taillent la vigne, avant que n'arrive le printemps qui fera de nouveau remonter la sève, dans un cycle perpétuel de changements de saisons et de mois (fig. 43).

Une multitude de différentes scènes se trouve dans la troisième archivolt : accompagnant la *Majestas* dans le tympan, quinze des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse sont représentés (fig. 47-51 et 57-59). Ils sont assis, deux par claveau,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 163 et Koseleff, 1934, p. 49-50.

⁷⁶ Philippe, 1907, p. 151.

⁷⁷ On voit la même attitude au portail royal de Chartres ; Lapeyre voit dans la similitude un indice d'une influence de Chartres sur Vermenton. (Lapeyre, 1960, p. 292). Formellement, la solution est cependant très différente à Vermenton.

⁷⁸ On perçoit une ressemblance avec le mois de novembre du calendrier du portail de Reims. (Lapeyre, 1960, p. 292). Koseleff voit une certaine familiarité entre cette scène et celle du mois de novembre à Autun. (Koseleff, 1934, p. 65).

sur des trônes ornés de formes architecturales – le plus souvent des arcades superposées – les jambes parfois entrecroisées en signe de souveraineté. Ils jouent tous un instrument, majoritairement la vièle – Evelyn Reuter en a discerné trois sortes⁷⁹ – mais on voit aussi des harpes triangulaires et des instruments qui ressemblent à des tambours. Lapeyre a remarqué un *organistrum*, une « grande vièle à roue »⁸⁰, sur le treizième claveau (fig. 59). Le fait que les Vieillards *jouent* leurs instruments est inhabituel : généralement on respecte le texte sacré qui mentionne la tenue de l'instrument et non son jeu :

« Distrain de la vision divine, dont son jeu le détache en quelque manière, le vieillard-interprète marque un état évolué du thème et révèle une sorte de désagrégation psychologique de la composition apocalyptique dont la figure principale ne concentre plus l'attention générale avec la même intensité »⁸¹.

Les quelques visages qui nous sont parvenus ainsi que les habits finement travaillés témoignent d'un air de grâce qui rayonne de ces Vieillards. À ces représentations à caractère dogmatique s'ajoutent des scènes narratives montrant des épisodes de la vie de saint Étienne et de saint Nicolas. Le premier claveau de la voussure périphérique est occupé par la Lapidation de saint Étienne (fig. 45). La scène de martyre est accompagnée d'une inscription : *DNE ACCIPE SPM MEV* (*Domine, Accipe Spiritum Meum*) (fig. 46). Les sculpteurs ont résolu les problèmes de représentation d'une scène narrative sur un claveau – donc dans un espace assez restreint – d'une façon ingénieuse. Le saint s'est écroulé, essayant de se protéger du bras levé contre les attaques de ses trois bourreaux qui lancent les dernières pierres afin d'accomplir leur tâche. Selon Lapeyre, « Saint Étienne a dû être vénéré à Vermenton en qualité de patron de la cathédrale d'Auxerre »⁸² et du diocèse d'Auxerre. Sa présence au portail de Vermenton pourrait donc bien nous fournir un indice quant au commanditaire du décor sculpté. La vie de saint Nicolas occupe deux

⁷⁹ Reuter a énuméré un instrument triangulaire dont les cordes accusent une légère courbe, une vièle au corps plus arrondi et au manche plus large, et finalement une vièle à quatre ouïes. (Evelyn Reuter, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris, E. Leroux, 1938, p. 26).

⁸⁰ Lapeyre, 1960, p. 140.

⁸¹ Reuter, 1938, p. 62.

⁸² *Ibid.*, p. 142. Une représentation de la Lapidation se trouve aussi sur une fresque carolingienne de la crypte de l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre.

claveaux (fig. 54-56). Dans la première scène, on le voit avec une crosse dans une barque ; il saisit un enfant qui est tombé dans l'eau et qui tient une coupe dans sa main. Deux canotiers aux extrémités de la barque ainsi qu'un démon, dont on ne voit que la tête dans l'eau, complètent la scène (fig. 104). C'est la représentation de l'histoire de la coupe⁸³ : un homme reçut un fils grâce à l'intercession de saint Nicolas. Afin de le remercier il fit confectionner une coupe. Mais celle-ci devint si belle qu'il décida de la garder pour lui-même et en commanda une deuxième, moins précieuse, qu'il compta donner au saint. Mais le châtement ne se fera pas attendre. Son fils, alors qu'il puisa de l'eau lors d'une traversée en bateau, tomba dans l'eau et se noya. Le saint, après avoir été imploré par le père, ressuscita le fils. L'autre claveau représente probablement une scène de caractère plus général : saint Nicolas est debout, bénissant, en train d'apaiser la tempête⁸⁴. Nicolas était le patron des marins et des métiers associés à l'eau. Il est vénéré à Vermenton en qualité de saint patron des bateliers de la Cure⁸⁵, la rivière dont Vermenton est au confluent et qui constituait certainement un pôle économique important pour la commune. On a donc dans la voussure extérieure la représentation d'un saint patron du diocèse et d'un saint patron du village, ce qui n'est certainement pas sans importance.

Le dernier claveau situé dans la voussure est dédié à un épisode de la vie du Christ : il s'agit vraisemblablement ici des rois mages devant Hérode (fig. 60 et 100-102).⁸⁶ Ce dernier est assis sur un trône, tenant une couronne dans ses mains. Aujourd'hui on ne voit plus que deux figures debout, mais puisque leurs têtes manquent, il se peut que le corps d'un troisième roi mage fût dissimulé par les corps des autres figures. Les hommes vêtus de longs tuniques portent, semble-t-il, des bâtons, l'insigne du pèlerin et du voyageur en général⁸⁷. Les rois mages venant de l'orient, sont souvent associés aux pèlerins : « The Magi have long been viewed as

⁸³ Nous nous référons ici à la *Légende Dorée*. Bien que celle-ci était écrite après la construction du portail, elle témoigne tout de même des traditions orales qui circulaient depuis longtemps.

⁸⁴ Les scènes ont été identifiées par Lapeyre. (Lapeyre, 1960, p. 142).

⁸⁵ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959, t. 3, p. 979 et Lapeyre, 1960, p. 144. De la vénération pour Nicolas dans le lieu témoignent aussi deux tableaux du peintre Étienne Jeurat (1699-1789) et une rue nommée d'après le saint.

⁸⁶ Lapeyre, 1960, p. 144. Son identification est largement basée sur le fait que cette scène se trouve à Saint-Loup-de-Naud, au même endroit dans le portail, cependant sur deux claveaux.

⁸⁷ Gilberte Vezin, *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, 1950, p. 109.

archetypical pilgrims ; indeed, they are sometimes depicted carrying pilgrim's staffs »⁸⁸.

Deux claveaux, l'un représentant un ange avec un encensoir et l'autre une bête, complètent la voussure au sommet (fig. 52 et 53). Cette troisième voussure est donc particulièrement riche en thématique. Lapeyre a tenté d'expliquer cette diversité : il pense qu'il est possible qu'elle était d'abord uniquement consacrée aux vingt-quatre Vieillards et qu'un manque momentanée de ressources ou un départ d'artistes aurait causé la modification du programme iconographique⁸⁹. Mais cette explication ne tient pas compte du fait qu'à Saint-Loup-de-Naud⁹⁰ et possiblement à Saint-Bénigne de Dijon, se retrouve la même hétérogénéité dans l'archivolte. Anne Claire Doherty pense qu'il s'agirait d'une manifestation du penchant pour des scènes narratives dans la région de la Bourgogne qui n'apparaît non seulement dans les voussures mais aussi dans les tympans, à Dijon, à Avallon et à Vézelay⁹¹.

Les statues-colonnes et le trumeau

Les trois statues-colonnes (deux à gauche et une à droite) des six qu'il y avait à l'origine sont malheureusement fortement mutilées (fig. 61-75). Les têtes et les bras ont disparu, ainsi que des attributs qui auraient pu servir à une identification. Seule la figure de droite est identifiable avec certitude : il s'agit de la Vierge, patronne de l'église, tenant l'Enfant dans ses bras (fig. 69-71). Ses vêtements sont richement ornés. C'est probablement pour la première fois qu'apparaît ici une Vierge à l'Enfant aux ébrasements d'un portail avant que le thème ne devienne fréquent au XIII^e siècle⁹². Seulement un autre exemple d'une Vierge en forme de statue-colonne nous

⁸⁸ Dorothy F. Glass, *Portals, pilgrimage, and crusade in western Tuscany*, Princeton et Chichester, Princeton University Press, 1997, p. 16.

⁸⁹ Lapeyre, 1960, p. 140.

⁹⁰ À Saint-Loup-de-Naud se trouvent dans la dernière voussure une Annonciation, des scènes de la vie de saint Loup, des anges et une partie de la représentation des Mages devant Hérode.

⁹¹ Doherty, 1980, p. 145.

⁹² « C'est ici pour la première fois qu'apparaît le thème, qui deviendra habituel au XIII^e siècle, de la Vierge mère debout au portail de l'église » (Aubert, 1930, p. 47). Selon Lapeyre et Mâle se trouvait jadis à Moutiers-Saint-Jean une Vierge au trumeau, malheureusement disparue (une gravure publiée par Plancher en a conservé le souvenir; voir Plancher, t. 1, p. 517). (Lapeyre, 1960, p. 144 et Émile

est connu, celle de l'église de Minster-in-Sheppey à Kent, déposée au Victoria and Albert Museum⁹³. Il est difficile de se prononcer sur les deux figures qui se trouvaient jadis aux côtés de la Vierge (fig. 72). Marcel Aubert suggère qu'il s'agirait de saint Nicolas de Bari et de saint Étienne en diacre, puisqu'ils sont déjà présents dans l'archivolte⁹⁴. Zarnecki a trouvé un ivoire de la Bibliothèque Universitaire de Würzburg, daté entre 1080 et 1090, et qui montre saint Nicolas à la droite de la Vierge à l'Enfant, ressemblant à la représentation des ébrasements du portail de Vermenton⁹⁵. Selon Lapeyre, il pourrait s'agir de saint Joseph et de saint Siméon, qui se trouvent tous les deux représentés sur les chapiteaux⁹⁶ et qui accompagnent l'Adoration sur la châsse de Saint-Yved de Braisne⁹⁷. Saint Joseph est souvent associé à l'Adoration, mais il est douteux qu'on lui a accordé l'honneur d'être représenté aux ébrasements à cette époque.

L'identification des deux statues en face de la Vierge s'avère également difficile (fig. 61-68). La plupart des chercheurs se sont référés à la gravure publiée par Plancher : on y a représenté les trois rois mages, on serait donc en présence d'une Adoration⁹⁸. C'est un thème que l'on retrouve fréquemment aux places éminentes des

Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1998 (1922), p. 432-33). Selon Mâle, « l'antériorité par rapport à Moutier-Saint-Jean n'est pas déterminable » (*Ibid.*, p. 432-33). L'identification par Kingsley Porter de la statue-colonne comme Siméon portant l'enfant Jésus est certainement fautive. (Arthur Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, Marshall Jones Company, 1923, ill. 1489-1500).

⁹³ Voir George Zarnecki, « A 12th century column-figure of the standing Virgin and Child Form Minster-in-Sheppey, Kent », *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, The Dorian Press, 1979, p. XIV1. Elle est très courte (71 cm), placée contre un mur plat dans une composition qui contenait deux figures (la Vierge était à droite, l'autre figure était probablement la fondatrice et la sainte patronne de l'église, sainte Sexburga). Zarnecki situe son exécution après celle de la Vierge de Vermenton.

⁹⁴ « La présence dans les voussures des histoires de saint Étienne et saint Nicolas nous prouve que les deux statues disparues de chaque côté de la Vierge de l'ébrasement de droite représentaient saint Nicolas en évêque et saint Étienne en diacre. » (Aubert, 1958, p. 280).

⁹⁵ « As ivories of a similar type were influential in Burgundy in the eighties and nineties of the 11th century, so the sculptor of the Vermenton doorway was also likely to have known the Würzburg ivory or its replica. » (Zarnecki, 1979, p. XIV5). Ce lien avec l'Allemagne est, selon lui, renforcé par l'iconographie des trois Mages dont le culte prolifère en Allemagne, surtout depuis la translation des reliques de Milan à Cologne en 1162.

⁹⁶ Joseph est représenté deux fois, notamment pendant le Songe de Joseph et ensuite dans La Fuite en Égypte. Siméon préside la Présentation au temple.

⁹⁷ La chasse se trouve dans le Musée de Cluny et date du milieu du XII^e siècle. (Lapeyre, 1960, p. 145, note 4).

⁹⁸ « Il s'agirait donc d'une transposition du sujet de l'Adoration des Mages, cher à la Bourgogne, dans le moule des formes chartraines. » (Lapeyre, 1960, p. 145). La présence d'une Adoration des rois mages aux ébrasements est également retenue par Mâle, 1998 (1922), p. 433, par Aubert, 1958, p.

portails bourguignons : au linteau du portail central de Dijon (fig. 142), dans le tympan latéral d'Avallon (fig. 167) et de Vézelay. Une Adoration des rois mages complèterait aussi la cavalcade vers Bethléem dans la frise des chapiteaux et la scène des Mages devant Hérode dans la voussure. Le choix d'une scène narrative aux ébrasements est étonnant mais pas improbable : la disposition scénique qu'on verra au portail occidental d'Amiens quelques décennies plus tard se trouvaient peut-être aussi à Avallon où le graveur de Plancher a représenté dans l'ébrasement du portail central – datant également du XII^e siècle et aujourd'hui disparu – une Annonciation⁹⁹. Doherty et Nolan pensent qu'il pourrait s'agir d'un goût commun dans la région, anticipé par les représentations dans les ébrasements à Vézelay où l'on voit, bien que pas encore en forme de statues-colonnes, une interaction entre les évangélistes (fig. 173)¹⁰⁰.

À Vermenton, il pourrait également s'agir d'ancêtres de la Vierge, les rois du Juda¹⁰¹. Chantal Arnaud pense que « les statues-colonnes seraient alors des prophètes ou des rois de l'Ancien Testament, d'apôtres ou de disciples, ne formant pas expressément des groupes scéniques »¹⁰². C'est une interprétation qui rapprocherait les ébrasements de Vermenton d'avantage aux portails franciliens. Mais si les statues représentaient vraiment des rois de l'Ancien Testament comme on croit les voir à Chartres ou à Saint-Denis, la présence de la Vierge aux ébrasements reste particulière. Dans cette forme, elle n'était présente dans aucun autre portail de l'époque de transition.

Aucun vestige ne subsiste de la septième figure, du trumeau au centre du portail qui est représenté dans la gravure publiée par Plancher. Philippe a cependant

280 et par Wilibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, p. 401. Bien que les statues aient déjà perdu leurs bras lorsqu'on a fait la gravure, on peut quand même facilement les identifier comme rois mages. Le graveur a même respecté (on ne peut savoir si ceci était fidèle à la sculpture) la tradition selon laquelle les trois rois représentaient les trois âges : de gauche à droite on voit Gaspar imberbe et jeune, Balthasar, barbu mais pas très vieux et enfin Melchior représenté barbu et vieux.

⁹⁹ « Der in Avallon vorbereitete szenische Bezug reicht jetzt von Gewände zu Gewände. » (Bernhard Kerber, *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert*, Recklinghausen, Bongers, 1966, p. 58). « As with Avallon, the arrangement of these columns figures into an interrelating group anticipates later Gothic columns statues. » (Doherty, 1980, p. 213).

¹⁰⁰ Kathleen Dorothy Nolan, « The early Gothic portal of Notre-Dame in Étampes », Thèse de doctorat, Ann Arbor, Columbia University, 1985, p. 356.

¹⁰¹ Mâle, 1998 (1922), p. 433 et Aubert, 1930, p. 47.

¹⁰² Arnaud, 1997, p. 8 du chapitre sur Vermenton.

noté qu' « en démolissant, ces années dernières, l'escalier qui montait à l'église, on a retrouvé, sur l'ancien seuil, la trace circulaire du trumeau »¹⁰³. Formellement et structurellement, le trumeau de la gravure doit sortir une fois de plus de l'imaginaire du dessinateur. On ne peut affirmer qu'il s'agissait vraiment d'un saint Jean-Baptiste. Quelques auteurs l'ont rapproché au trumeau de Vézelay, mais aucun indice ne corrobore cette hypothèse. Dans une description du portail qui date de 1859, l'architecte en charge, M. Amé, identifie le portail occidental de Porte Saint-Jean. Il est ainsi indiqué sur un plan de 1861¹⁰⁴.

La frise des chapiteaux

Les statues-colonnes sont surmontées d'une frise de chapiteaux aux tailloirs rehaussés de palmettes (fig. 85 et 86). Au nord, les chapiteaux sont purement ornementaux : deux couronnes de feuilles d'acanthé baguées surmontées de volutes figurent sur le premier et deux rinceaux végétaux sortant de la bouche d'une tête monstrueuse sur le deuxième (fig. 76, 78-80). Du côté sud, le programme apocalyptique est complété par un cycle sur l'enfance du Christ (fig. 77, 81-84). Malheureusement, la destruction des deux statues-colonnes intérieures a également entraîné la disparition des deux chapiteaux ; ainsi le début du cycle d'Enfance manque. Aujourd'hui le cycle commence avec le songe de Joseph qui dort, appuyé sur son bâton (fig. 81). Un ange descend du ciel afin de l'avertir de fuir en Égypte pour ainsi échapper aux plans d'Hérode¹⁰⁵. Suite à ce signe de Dieu, il se met aussitôt en route. Marie, portée par l'âne, tient l'Enfant dans ses bras. La scène de la fuite se poursuit sur la face suivante où l'on voit Joseph avec un bâton posé sur son épaule, tenant la corde de l'âne (fig. 82). Deux personnages s'ajoutent à cette scène : l'un à côté de la Vierge et l'autre, s'appuyant sur un bâton semble couper le chemin à la famille. Le plus souvent, les représentations de la Fuite en Égypte se limitent à la

¹⁰³ Philippe, 1907, p. 150.

¹⁰⁴ Dossier 0018/089/0084 de la Médiathèque de l'Architecture du Patrimoine à Paris.

¹⁰⁵ « [...] un ange du Seigneur apparut en songe à Joseph, et dit : Lève-toi, prends le petit enfant et sa mère, fuis en Égypte, et restes-y jusqu'à ce que je te parle; car Hérode cherchera le petit enfant pour le faire périr. » (Matthieu, 2, 13).

Vierge à l'Enfant sur l'âne et Joseph. L'évangile de Matthieu, le seul qui mentionne l'épisode de la Fuite en Égypte, ne parle pas davantage du voyage. Afin de pouvoir identifier les deux personnages supplémentaires, il faut donc se tourner vers les écrits apocryphes qui ont enjolivé le récit trop bref de Matthieu, plus particulièrement vers l'évangile du Pseudo-Matthieu, aussi appelé Évangile de l'Enfance¹⁰⁶, ainsi que la Vision de Théophile¹⁰⁷. Il pourrait s'agir des serviteurs dont nous parle le Pseudo-Matthieu ou de Jacques le Mineur, cousin du Christ, des écrits apocryphes¹⁰⁸. Si les représentations de diverses personnes accompagnant la famille ne sont pas si rares, l'apparence menaçante des deux figures à Vermenton indique un autre épisode. Dans la vision de Théophile, on apprend que la famille, pendant une traversée de forêt, a été attaquée par deux brigands. Ému par les larmes de Marie, le brigand égyptien rachète la partie du butin de son comparse juif, rend le tout à la famille et les escorte sous sa protection¹⁰⁹. Ce brigand converti est associé au bon larron crucifié à côté du Christ¹¹⁰. Cet épisode ne connaît pas un grand rayonnement en Occident et il cessera d'être représenté après le XV^e siècle¹¹¹. On en voit cependant des exemples sur un chapiteau à Saint-Benoit-sur-Loire (XI^e siècle)¹¹² et sur un chapiteau du cloître de Sant Cugat del Vallès¹¹³ en Catalogne (XII^e siècle)¹¹⁴.

Sur le chapiteau suivant se trouve la Présentation au temple (fig. 83). La Vierge amena l'enfant Jésus au temple où l'attendit Siméon. Celui-ci avait été averti

¹⁰⁶ L'évangile du Pseudo-Matthieu est daté entre la fin du VI^e siècle et le début du VII^e siècle. (Lucette Valensi, *La fuite en Égypte : histoires d'Orient et d'Occident : essai d'histoire comparée*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 23).

¹⁰⁷ La version originale est en arabe, des versions dérivées existent en syriaque et en éthiopien. D'attribution apocryphe, l'auteur est probablement un évêque copte du XI^e siècle. (Valensi, 2002, p. 45-46).

¹⁰⁸ Réau, 1955-1959, t.II, p. 274.

¹⁰⁹ Valensi, 2002, p. 148 et Réau, 1955-1959, t.II, p. 277.

¹¹⁰ Réau, 1955-1959, t.II, p. 277.

¹¹¹ Valensi, 2002, p. 156.

¹¹² Un seul larron, armé et positionné de façon semblable qu'à Vermenton y est représenté, entre Marie et Joseph.

¹¹³ Deux personnages y suivent l'âne : Joseph et un homme armé, probablement le bon Larron Dismas ou Titus. (Jurgis Baltrusaitis, *Les chapiteaux de Sant Cugat Del Vallès*, Paris, Ernest Leroux, 1931, p. 84)

¹¹⁴ Tous ces exemples étaient repérés par Réau, 1955-1959, t.II, p. 277-78. D'autres représentations se trouvent au portail de l'Église Saint-Thibault à Thann (Alsace, XIV^e siècle), sur une plaque d'émail du musée de Cluny à Paris (XIII^e siècle), dans une bible en images à Londres (XIV^e siècle) et dans une bible historiée à Saint-Gall, (XV^e siècle Stiftsbibliothek, Vadiana, ms 343d, fol.45).

par le Saint Esprit qu'il n'allait pas mourir avant d'avoir vu le Messie¹¹⁵. Sur le chapiteau, ses mains sont couvertes d'un voile en signe de respect. Siméon est séparé de la Vierge présentant l'Enfant par un autel. Ce moment n'est que mentionnée dans l'Évangile de Luc (2, 22-40) mais le rituel a des sources lointaines : « La loi de Moïse (Exode 13, 2) faisait à tous les Juifs une obligation de consacrer tout premier-né à l'Éternel en souvenir de la sortie d'Égypte et de le racheter par une redevance de cinq sicles et le sacrifice d'un agneau »¹¹⁶. Une femme qui accompagne Marie porte des tourterelles, l'offrande des pauvres, tandis que l'agneau était l'offrande des riches¹¹⁷.

Le cycle se termine par la représentation des rois mages chevauchant vers Bethléem. Ici ils ne sont pas guidés par une étoile, mais par un ange¹¹⁸. On remarque une inversion dans la suite de la narration puisque dans la suite logique des événements, le voyage des Mages vers Bethléem se déroule avant la Fuite en Égypte.

Décor intérieur

La première travée de la nef est d'une grande richesse ornementale. On y trouve, à côté des chapiteaux ornés d'acanthé et de feuilles grasses, quelques chapiteaux figurés. Le mauvais état de la sculpture ne permet pas toujours une identification claire. La figure la plus surprenante est celle de l'archange Michel terrassant le dragon (fig. 88-90 et 108)¹¹⁹. La sculpture se trouve à la hauteur des chapiteaux, insérée dans le mur du côté nord de l'entrée (fig. 87). Bien qu'on lui ait ôté sa tête et ses bras, la sculpture dégage un sens de mouvement, généré par le corps de l'archange et la bête vaincue. Le corps de saint Michel, presque en ronde-bosse, se détache fortement du mur tandis que les ailes ne se dégagent que légèrement du mur. La bête ailée à la tête farouche se termine en volute. La scène est accompagnée d'une inscription :

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ L'étoile est souvent remplacée par un ange qui guide les Mages.

¹¹⁹ Aubert date la sculpture de saint Michel de 1175. (Aubert, 1958, p. 277).

*MICAEL : AR
CANGELVS
PVGNATC VM
DRACONE*

Une autre scène narrative se trouve sur le premier chapiteau des grandes arcades nord, à côté de l'archange Michel. On y distingue trois hommes dont deux semblent pelleter ou piocher (fig. 91, 111 et 112). Nous n'avons pas pu identifier cette scène car elle est très mutilée. La colonne tréflée à côté est surmontée de beaux chapiteaux à feuilles d'acanthé dont les motifs perforés rappellent la frise végétale qui surmonte les chapiteaux de la façade. De l'autre côté de la nef, la première pile faible du côté sud se détache, par sa forme et sa richesse ornementale, du reste des supports (fig. 9). Elle se compose d'un massif carré cantonné aux angles de colonnettes simulant des troncs d'arbres, baguées à mi-hauteur et surmontées de chapiteaux à larges feuilles stylisées se terminant en volutes. Sur le chapiteau se déploient, au côté est et ouest, des scènes narratives : un chevalier en cotte de mailles lutte contre un oiseau gigantesque (fig. 96 et 114) et de l'autre côté un autre chevalier se fait désarçonner par un personnage à pied, portant un habit avec capuchon (fig. 97 et 113). Au niveau du style, contrairement au reste de la sculpture de la nef, les représentations se distinguent de la façade et indiquent une date ultérieure¹²⁰. Un dernier groupe de chapiteaux figuratifs se trouve à l'extrémité ouest de l'arcade sud : la colonne tréflée est surmontée d'un chapiteau illustrant une tête monstrueuse au-dessous de laquelle se trouve une bête à deux corps (fig. 93 et 94). La scène de l'autre chapiteau est encore une fois difficile à identifier : un homme debout tient un homme penché par la tête et un troisième personnage tient l'homme penché par la hanche (fig. 95 et 109). Il pourrait s'agir d'une scène de meurtre ou de martyr. La sculpture semble assez grossière et non pas exécutée avec le même soin comme le reste des chapiteaux.

La comparaison des sculptures de la nef avec celles du portail peut nous fournir des indices pertinents quant à la place qu'occupait le portail dans la construction de l'église. De nombreuses similitudes dans le style indiquent qu'il

¹²⁰ Philippe a déjà noté que « Ce pilier est une reprise en sous-œuvre du XIII^e siècle. » (Philippe, 1907, p. 150).

aurait pu s'agir du même atelier de sculpteurs. Les pelleteurs ou hacheurs (à extrémité ouest de l'arcade nord, fig. 111) ressemblent aux paysans du quatrième et du cinquième claveau de la deuxième voussure qui exécutent des travaux des mois (fig. 105 et 106). Le dragon de la sculpture de saint Michel ainsi que la tête du monstre sur la colonne à l'extrémité de l'arcade sud rappellent par leurs yeux, la forme de leur tête et la chevelure en mèches la tête monstrueuse du chapiteau végétal de la façade (fig. 80). Les ailes de l'archange Michel (fig. 90) sont identiques aux ailes des anges de la première voussure (fig. 118 et 119). Cependant, comme nous l'avons déjà noté, les figures du pilier carré ne peuvent être rattachées avec certitude à ce groupe de sculptures. On peut donc conclure que le décor sculpté du portail fut exécuté en même temps que celui de la première travée de la nef, donc lors de la première phase de construction.

2.2 LES THÈMES ICONOGRAPHIQUES ET LEUR SIGNIFICATION

Le portail royal de Notre-Dame de Chartres, souvent considéré comme monument clef dans cette première phase de l'art gothique, présente un programme d'une profondeur et d'une cohérence théologique prodigieuses. Bien qu'au niveau iconographique on note des parallèles importantes avec le portail de Vermenton, ce dernier ne peut être considéré comme une simple imitation à échelle réduite du portail royal. Il ne présente pas un programme aussi élaboré et unifié et l'Apocalypse, thème principal et dominant, est imprégné de caractéristiques et de représentations propres à Vermenton. Ceci est perceptible dans la dernière voussure qui est parsemée de scènes narratives, aux statues-colonnes montrant des qualités qui les séparent des autres exemples de l'époque, tout comme dans la frise des chapiteaux mélangeant la tradition narrative et la tradition ornementale. Après avoir identifié les thèmes iconographiques dans le chapitre précédent, nous allons maintenant approfondir la signification individuelle de chaque thème ainsi que le lien qui les unit au programme. Les différentes parties du portail pivotent autour du thème de l'Apocalypse : la

Majestas Domini, les anges et les vieillards en forment le noyau tandis que les autres thèmes – le calendrier, le cycle de l’Enfance et possiblement l’Adoration – s’y associent et le développent davantage. Les vies des saints ne sont pas en rapport direct avec le thème apocalyptique, en revanche, elles inscrivent le portail dans le contexte de la tradition locale.

2.2.1 Le programme de l’Apocalypse

L’Apocalypse constitue le dernier livre de la bible¹²¹. La vision que l’on attribue à l’apôtre Jean lors de son séjour sur l’île de Pathmos présage des événements futurs d’une façon énigmatique et obscure : il s’agit de la Seconde Venue du Christ à la fin des temps qui avait été annoncée par les anges lors de l’Ascension. Cette vision théophanique marquera profondément le christianisme et suscitera les images les plus majestueuses dans la peinture et la sculpture monumentales, mais aussi les plus tourmentées – on n’a qu’à penser au *Commentaire* illustré de Beatus (milieu X^e siècle) ou aux gravures de Dürer (1498). La vision apocalyptique est un thème central dans l’art médiéval, comme l’a constaté Stierlin : « les images de l’Apocalypse ne constituent pas qu’un épisode de l’art médiéval : elles en sont le centre, le cœur, la source même »¹²². Georges Duby a brillamment résumé l’importance et le sens de l’Apocalypse au Moyen Âge :

« Éblouissant, d’un éclat insoutenable au regard de l’âme, si pure soit elle, ce feu qui, de verset en verset, de mot en mot, se propage à travers le livre, n’est autre que Dieu lui-même – Dieu lumière, fournaise vivifiante, soleil dont les rayons appellent à l’être, de proche en proche, de degré en degré jusqu’au plus profond de l’obscur, la chaîne hiérarchisée des créatures. Voilà ce que révèle la parole de Jean : elle écarte la voile, elle indique l’itinéraire, elle

¹²¹ Outre l’Apocalypse, il y a également l’Évangile de Matthieu qui fait référence à l’apparition du Christ à la fin des temps. Matthieu y ajoute cependant la notion du jugement des hommes. (Matthieu 24-25).

¹²² Dans la préface, Georges Duby commente : « Si tant d’hommes s’appliquèrent alors à méditer, à commenter, à mettre en images l’Apocalypse, c’était que pour eux la relation au divin passait d’abord par le visuel, et par le plus théâtral » (Georges Duby, « Préface » dans Henri Stierlin, *Le Livre de Feu, L’Apocalypse et l’art mozarabe*, préface par Georges Duby, Genève, Éditions Sigma, 1978, p. V).

découvre cette irrésistible puissance attractive qui sans cesse contraint l'univers créé à retourner vers son principe, vers le foyer ardent dont sans cesse il émane. Cette parole est terrible. Elle avertit de l'ultime épreuve, épouvantable, de l'amoncellement des calamités, des carnages. C'est pourtant une parole d'espérance. Car, dit-elle, l'humanité purifiée, enfin libérée de l'emprise de la Bête, verra le terme des tribulations; toutes les discordances de langages, de races, de nations de rangs qui la divisaient depuis la faute originelle seront abolies; triomphante, elle pénétrera dans le paradis retrouvé, la cité étincelante dont les murs sont de pierres précieuses, toute retentissante des accords parfaits du chœur des élus, pour y partager éternellement le règne de l'Éternel. »¹²³

La vision apocalyptique sculptée dans la pierre des portails de l'époque romane et du premier gothique est celle d'un Christ triomphant, d'un Christ en gloire¹²⁴. Ces tympan nous montrent une vision sans voile, *facie ad faciem* au moment de la révélation du mystère et de l'avènement triomphal du Dieu incarné¹²⁵. Écrite et illustrée, l'Apocalypse est essentiellement une glorification de la divinité et de l'humanité de Dieu, une « théophanie triomphale de caractère eschatologique »¹²⁶.

Les premiers cycles apocalyptiques monumentaux conservés datent de l'an mil et se trouvent dans les arcs triomphaux des basiliques romaines¹²⁷. À l'époque carolingienne, ils se transfèrent de plus en plus vers les culs-de-four des absides sous forme de fresques¹²⁸. L'Apocalypse devient alors une préoccupation centrale pour les clercs et les artistes, aussi dans l'art monumental : « L'Apocalypse de Jean et les prédictions de Matthieu exercent alors une telle emprise que la plupart des images monumentales représentant le Christ en gloire illustrent plus ou moins l'apparition de

¹²³ *Ibid.*, p. III.

¹²⁴ « La composition des grands portails est telle, en effet, que le regard ne peut échapper à l'attraction du Christ dont l'immense figure saisit toute l'attention » (Christe, 1969, p. 11).

¹²⁵ Le mot « apocalypse » vient du grec et signifie littéralement « dévoiler, révéler ». (Réau, 1955-1959, t.II, p. 665).

¹²⁶ Christe, 1969, p. 154.

¹²⁷ Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, p. 101.

¹²⁸ Christe, 1969, p. 137 et Réau, 1955-1959, t.II, p. 692. C'est à l'époque carolingienne que l'on commence à assimiler l'exaltation du règne de Dieu avec la Seconde Parousie ce qui aboutit dans les représentations de visions triomphales qui dominent l'iconographie monumentale comme on le voit à Gorze, à Lyon et à Müstair, où la conque montre des visions de la Seconde Parousie. (Christe, 1996, p. 8).

la fin des temps »¹²⁹. Au XII^e siècle, on lui donne une nouvelle forme, dans les tympan des grands portails romans. Mais, alors que dans les manuscrits sur l'Apocalypse son texte est associé à la Parole de Dieu, sa signification est différente dans la sculpture monumentale : la *Majestas Domini* représente une image triomphale, monumentale du Retour du Christ à la fin des temps.

L'image du Christ en gloire que nous admirons dans les portails du XII^e siècle correspond approximativement au quatrième chapitre de l'Apocalypse. Mais les programmes iconographiques des portails ne sont pas une simple illustration d'un texte, comme l'a noté Yves Christe :

« De même que les poètes et les artistes carolingiens, les clercs et les artistes romans n'illustrent pas un texte précis, mais puisent dans l'Écriture et les « modèles » connus la matière d'une vision solennelle destinée à dévoiler les fastes et les mystères de l'ultime Parousie »¹³⁰.

Ce qui importait avant tout, c'était de traduire à travers l'image l'exaltation de la royauté, la gloire et la divinité du Verbe. L'Apocalypse connut sa première manifestation importante dans la sculpture monumentale au portail de Moissac. De là, l'image de cette vision se répandit dans d'autres régions de la France, aussi dans le bassin parisien où elle est développée, au portail central de Chartres, en un programme savant et complexe qui témoigne de l'ampleur de la composition iconographique d'un portail. Le Christ en Majesté trônant dans une mandorle, tenant un livre ouvert dans sa gauche, bénissant de sa droite, entouré des quatre animaux ailés se trouvera par la suite, de façon très semblable, sur le tympan central de Chartres (fig. 135), au Mans (fig. 170), à Angers, à Saint-Loup-de-Naud (fig. 143), à Saint-Ayoul de Provins (aujourd'hui disparu), à Bourges (fig. 172) et probablement aussi à Vermenton. Ces portails de l'époque de transition représentent la dernière grande manifestation de l'Apocalypse dans l'art monumental ; l'importance du thème déclina à la fin du XII^e siècle. Dans les portails gothiques prédominera par la suite la vision de Matthieu du Jugement dernier¹³¹. La Bourgogne a également connu un exemple éminent au début du XII^e siècle d'une *Majestas Domini*, et ce grâce au

¹²⁹ Christe, 1969, p. 135.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹³¹ Christe, 1996, p. 8.

tympan du grand narthex de Cluny III, le plus vaste sanctuaire de l'Europe à l'époque. La destruction presque complète de Cluny III a provoqué une énorme lacune dans les considérations iconographiques et stylistiques de la sculpture monumentale du XII^e siècle, particulièrement en Bourgogne. Aujourd'hui, nous ne pouvons qu'imaginer l'énorme tympan qui montrait un Christ dans sa gloire, soutenue par les anges et accompagné du Tétramorphe¹³². Nous pensons cependant que le tympan de Vermenton s'inscrit plus probablement dans le courant émanant de Chartres puisque les grands tympans bourguignons tels que ceux de Cluny, d'Autun, de Charlieu, de Dijon et d'Avallon présentaient des anges accompagnant la *Majestas* et les quatre symboles évangéliques¹³³. Leur absence dans la gravure du portail de Vermenton publiée dans l'*Histoire de la Bourgogne*, tout comme la présence d'un calendrier à son archivolt dont la forme se distingue des exemples de la région, incite à l'associer non pas aux portails bourguignons mais à celui de Chartres.

La figure du Christ en gloire des entrées d'églises sculptées est souvent accompagnée d'autres éléments figuratifs qui soulignent le message apocalyptique et triomphal. Conforme à la vision de Jean, quatre êtres ailés, les Vivants ou les Animaux apocalyptiques, entourent la *Majestas Domini*. Sous forme d'un lion, d'un bœuf, d'un homme et d'un aigle, ils apparaissent autour du trône et chantent « saint, saint, saint, est le Seigneur Dieu, le Tout-Puissant, qui était, qui est, et qui vient! » (Ap. 4, 6-9)¹³⁴. Les commentaires au sujet de la symbolique du Tétramorphe sont abondants. Le plus connu est celui de saint Grégoire selon lequel les quatre Vivants représentaient les attributs du Christ qui est à la fois homme dans sa naissance,

¹³² Nous nous référons à la gravure de Conant qui a tenté de restituer l'apparence d'origine du tympan.

¹³³ Comme celui de Cluny, les tympans centraux de Dijon et d'Avallon ont également complètement disparu, il n'y a que la gravure publiée dans l'*Histoire de la Bourgogne* de Dom Plancher qui donne des indices quant au contenu.

¹³⁴ Mais ce n'est pas dans l'Apocalypse que les quatre Animaux font leur première apparition ; déjà Ézéchiël parle des êtres ailés mi-homme, mi-animaux dans sa vision. (Réau, 1955-1959, t.II, p. 689). « Au centre encore, apparaissaient quatre animaux, dont l'aspect avait une ressemblance humaine. Chacun d'eux avait quatre faces, et chacun avait quatre ailes. Leurs pieds étaient droits, et ils étincelaient comme de l'airain poli. Ils avaient des mains d'hommes sous les ailes à leurs quatre côtés ; et tous les quatre avaient leurs faces et leurs ailes. Leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre : ils ne se tournaient point en marchant, mais chacun marchait droit devant soi [...] » (Ézéchiël, 1, 5-14).

taureau dans sa mort, lion dans sa résurrection et aigle dans son ascension¹³⁵. Lorsque les quatre animaux tiennent un livre dans leurs pattes – comme ils le font habituellement dans les tympans – ils représentent les quatre livres du Nouveau Testament et par conséquent les Évangélistes eux-mêmes. Leur arrangement dans la gravure publiée par Dom Plancher correspond à une certaine convention selon laquelle le bœuf et le lion se trouvent dans la partie inférieure. L'espace restreint du demi-cercle conditionne leur forme et les torsions qui ajoutent à la dramatisation du mouvement vers le centre, soulignant l'importance du Christ¹³⁶.

La représentation de la vision de la fin des temps selon l'Apocalypse est, à Vermenton, accompagnée d'un chœur d'anges dans la première voussure. Les anges sont abondamment présents dans l'Apocalypse, sous formes diverses. Dans la conception médiévale, ils étaient considérés comme des êtres de la lumière, reliés à la mandorle du Christ et ainsi à la Création et à l'Eschatologie¹³⁷. Pour Alfons Rosenberg, les anges forment l'élément central de l'Apocalypse car non seulement apparaissent-ils en grand nombre, mais ils sont aussi la force motrice derrière les événements qui surviennent¹³⁸. À l'origine il y en avait probablement douze dans la voussure intérieure, les deux claveaux à l'extrémité ayant été détruits. Il pourrait s'agir d'une allusion aux douze anges qui gardent les douze portes de la Jérusalem céleste, dans la dernière partie du livre de l'Apocalypse¹³⁹. Leurs attributs témoignent pourtant d'une symbolique autre que celle-ci. Ils présentent les instruments liturgiques de la messe – les encensoirs –, les instruments de la passion – le clou –, ainsi que des *volumen* déroulés évoquant la révélation de l'Écriture à la fin des temps. La vision représentée à Vermenton n'est pas aussi unifiée ou systématique qu'au portail de Saint-Loup-de-Naud, où les anges portent des encensoirs, des cierges et le

¹³⁵ Réau, 1955-1959, t.II, p. 689.

¹³⁶ « Les Animaux sont de ce fait soumis à des déformations ornementales où l'on reconnaît aisément le goût des peules du Nord pour les compositions abstraites et linéaires. » (Christe, 1969, p. 139).

¹³⁷ « Their Early Christian and medieval interpretation as symbols of light relates them to the mandorla of the Deity and, with that, to both Creation and Eschaton. » (Clark Maines, *The western portal of Saint-Loup-de-Naud*, New York, Garland Publishing, 1979, p. 154).

¹³⁸ « Weil die Apokalypse das Wirken der Engel im gesamten Kosmos und in jeder Phase der Geschichte so eingehend und komplex schildert, muss sie das „große Engelbuch der Menschheit“ genannt werden » (Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen : Gestaltwandel eines Urbildes*, München, Prestel, 1967, p. 211).

¹³⁹ « Auf den Toren wachen zwölf Engel, damit nichts Unreines in die Stadt eingehe. » (*Ibid.*, p. 216).

voile du deuil, afin d'exprimer uniquement l'aspect liturgique. Les anges étaient dès le début convoqués à la messe céleste, « sie sind die Chorführer des universalen Gotteslobes der himmlischen Liturgie. [...] Die Engel sind von Anfang an zu Liturgen des himmlischen Gottesdienstes bestellt »¹⁴⁰. Ces anges sont selon Rosenberg, essentiellement les mêmes que ceux qui interviennent dans le déroulement du monde et qui le guident vers l'achèvement du règne divin, vers la paix et l'unité¹⁴¹. À Vermenton, outre le renvoi à la liturgie céleste, introduite par les deux anges qui balancent un encensoir, nous retrouvons également une référence à la Passion du Christ et à son sacrifice ultime par l'ange qui présente le clou. C'est le sacrifice du Christ qui a racheté le péché originel, et qui permettra à l'homme la Rédemption à la fin des temps. Finalement, les deux anges qui portent des *volumen* déroulés renvoient à la Révélation que constitue l'Apocalypse : « l'apparition du Christ révélera d'un seul coup tous les mystères de l'Écriture »¹⁴². Nous pensons qu'à l'origine, tous les anges devaient porter un attribut – ainsi le suggère leur pose. Cette présence du chœur des anges approfondit donc le thème apocalyptique en rappelant les conséquences rattachées à celui-ci : ils guident et accompagneront les hommes à la fin des temps, où, grâce au sacrifice du Christ, ils peuvent attendre le salut et la révélation des mystères.

La présence de vingt-quatre Vieillards est également associée à l'apparition du Christ trônant, flanqué du Tétramorphe : « Autour du trône, je vis vingt-quatre trônes, et sur ces trônes vingt-quatre vieillards assis, revêtus de vêtements blancs, et sur leurs têtes des couronnes d'or » (Ap. 4, 4). Ils évoquent symboliquement les vingt-quatre livres de l'Ancien Testament par opposition aux quatre Animaux qui eux représentent les Évangiles. Mais dans les portails, l'accent n'est pas mis sur l'importance du mot écrit. Leur fonction réside d'abord dans l'action de louer le Christ :

¹⁴⁰ « Ils sont les coryphées des louanges universelles de Dieu lors de la liturgie céleste. » (*Ibid.*, p. 48).

¹⁴¹ « Im Neuen Testament ist es insbesondere die Offenbarung des Johannes, in welcher seherisch die Anbetung der Ältesten und Engel in ihrer Vielfältigkeit geschildert wird. Gerade durch sie wird bezeugt, dass die Gott in der himmlischen Liturgie dienenden Engel zugleich jene sind, die in das Weltgeschehen schicksalswendend eingreifen; sie leiten die Welt auf das große Ziel, die Vollendung der Gottesherrschaft: den Frieden und die Einheit, hin. » (*Ibid.*).

¹⁴² Christe, 1969, p. 143.

« [...] les vingt-quatre vieillards se prosternent devant celui qui est assis sur le trône, et ils adorent celui qui vit aux siècles, et ils jettent leurs couronnes devant le trône en disant : Tu es digne, notre Seigneur et notre Dieu, de recevoir la gloire et l'honneur et la puissance; car tu as créé toutes choses, et c'est par ta volonté qu'elles existent et qu'elles ont été créées. » (Ap. 4, 10-11)

À Moissac, ils étaient encore représentés sur le tympan, aux pieds du Christ tandis qu'à Vermenton, comme dans les autres portails de l'époque de transition, les Vieillards sont rejetés dans la voussure extérieure. Selon Christe, cette perte de clarté et de proximité avec la *Majestas* est symptomatique de l'élargissement du programme autour des entrées d'église¹⁴³. Dans le cas de Vermenton, la réduction de leur nombre à quinze, probablement pour des raisons pratiques, et leur juxtaposition avec d'autres scènes leur a ôté en plus leur cohésion en tant que groupe. Bien que les Vieillards gardent leur air de noblesse de l'époque antérieure, leur représentation « naturaliste » échappe à une image trop répétitive et passive.

Jusqu'à maintenant nous avons surtout évoqué la nature divine du Christ. Pourtant, cette grande vision exaltante est accompagnée sur les chapiteaux des scènes de l'enfance du Christ dans sa nature humaine. Selon Christe, « dès le début du XII^e siècle, les épisodes de l'Enfance sont concentrés autour d'une image triomphale dont le caractère synthétique relève assez bien les préoccupations dogmatiques des clercs et des iconographes »¹⁴⁴. Contrairement à Chartres, à Étampes et à Corbeil où le cycle narratif se poursuit tout au long de la frise des chapiteaux et couvre l'ensemble de la vie du Christ, le portail de Vermenton ne possédait que trois chapiteaux consacrés à celle-ci, du côté droit de l'entrée. Il n'en subsiste que deux, représentant la Songe de Joseph, la Fuite en Égypte, la Présentation au temple et le Voyage des rois mages. La séquence n'est donc pas aussi élaborée, les scènes se limitant à l'Enfance. La Fuite en Égypte est certainement un moment de prédilection dans les cycles d'Enfance. Le choix de l'Égypte comme lieu de fuite, renouvelle une tradition déjà enracinée dans l'Ancien Testament : « En obéissant à l'ange, Joseph et Marie renouent avec un

¹⁴³ Christe, 1996, p. 137.

¹⁴⁴ Christe, 1969, p. 143.

comportement ancestral »¹⁴⁵ puisque l'Égypte était déjà lieu de fuite au peuple de Dieu en temps de famine. Cet épisode suit l'avertissement divin – Joseph étant incité par l'ange de fuir les plans d'Hérode qui craint pour son pouvoir. La scène de la Présentation au temple, épisode important dans les cycles de l'Enfance, a également une connotation particulière : rituel juif de purification, il est dans le cas du Christ préfiguration du sacrifice ultime sur la croix. La représentation des tourterelles prévues au sacrifice, une tradition qui accompagne la Présentation au temple, ne peut que souligner cette notion. Quant à la représentation de la Cavalcade, elle fait partie du cycle des rois mages et raconte le long voyage de ceux-ci qui viennent reconnaître la royauté du Christ. Il est cependant rare qu'une Cavalcade soit représentée isolément, sans être accompagnée de l'Adoration des Mages qu'elle annonce. Si l'Adoration ne se trouvait pas aux ébrasements, peut-être était-elle présente sur l'un des chapiteaux disparus.

Bien que Lapeyre ait qualifié la frise de Vermenton de « programme abrégé de Chartres », nous pensons que la séquence narrative de Vermenton doit être considérée de façon autonome¹⁴⁶. En effet, la cavalcade des Mages ainsi que la Présentation au temple ne se trouvent pas dans la frise des chapiteaux à Chartres – la Présentation est représentée au linteau supérieur du portail de la Vierge. À notre avis, on ne peut véritablement comparer les deux cycles, le cycle de Vermenton présente un choix indépendant qui n'est pas le reflet de la frise de Chartres.

Le programme de Vermenton, élaboré autour de la grande vision de l'Apocalypse, associe également, en plus des éléments directement liés à celle-ci, d'autres thèmes plus éloignés que l'on peut analyser de façon indépendante, mais qui s'insèrent tout de même dans la thématique globale du portail. On y retrouve la représentation du calendrier des mois de l'année qui, de façon générale, est représenté par le travail de l'homme sur terre. Les travaux des mois renvoient à l'humanité en attente de l'apparition de Dieu à la fin des temps et sont de ce fait associés au thème

¹⁴⁵ Jean Paris, *La Fuite en Égypte*, Paris, Regard, 1998, p. 12. « Les théologiens du Moyen-âge ont trouvé dans l'Ancien Testament deux préfigures à la Fuite en Égypte : Jacob fuyant la colère d'Esau et David Échappant à Saül en descendant par la fenêtre de sa chambre. » (Réau, 1955-1959, t.II, p. 273).

¹⁴⁶ Lapeyre, 1960, p. 145.

de la *Majestas*. La possibilité de la présence d'une Adoration des Mages aux ébrasements doit cependant être vue dans un contexte plus large qui fait référence au contexte culturel et même politique de l'époque. Bien que la scène fasse partie du cycle de l'Enfance, il faut tenir compte du statut particulier de son emplacement.

2.2.2 Le calendrier et le temps

Par le biais de douze occupations typiques, le plus souvent agricoles, d'une certaine période dans l'année, les « travaux des mois » constituent un calendrier visuel du cycle de l'année. Les représentations des travaux des mois sont un héritage de l'Antiquité et connaissent un grand essor au XII^e siècle dans les manuscrits enluminés, les mosaïques, les fresques, les tapisseries et la sculpture monumentale. Dans les portails du XII^e siècle, les travaux se trouvent le plus souvent dans l'archivolte et donc à la périphérie du thème central du tympan alors qu'au XIII^e siècle, ils sont situés aux soubassements et aux ébrasements des portails et piédroits, un emplacement hiérarchiquement moins important¹⁴⁷. À la différence de Vermenton, les travaux des mois sont le plus souvent accompagnés des signes du zodiaque qui représentent le temps céleste. Ces images font partie du sens du programme iconographique et ajoutent une dimension nouvelle à la signification de l'ensemble.

Dans les cycles médiévaux, chaque mois est représenté par un travail ou une occupation typique de ce mois – en hiver ce sont le plus souvent des scènes d'intérieur, au printemps des travaux agricoles, en été des travaux associés à la récolte et en automne c'est l'entretien des animaux qui prévaut. Ces représentations ont leur origine dans les personnifications des mois de l'antiquité tardive où le mois n'est pas

¹⁴⁷ Mane, 2006, p. 41. Ainsi le calendrier est plus proche du visiteur, mieux lisible mais plus éloigné du thème principal du tympan. Les travaux des mois perdent donc de l'importance comme partie active du programme d'ensemble. Le thème des travaux prend en même temps de l'envergure dans les programmes des vitraux des grandes cathédrales comme Chartres, de Paris et de Lausanne. (Charles E. Nicklies, « Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza : The Crypt Mosaic at San Savino », *Gesta*, vol. 34, n° 2 (1995), p. 113).

représenté par un travail mais allégoriquement, par des personnifications¹⁴⁸. Mais déjà dans l'empire romain tardif apparaît un changement que l'on peut observer dans le *Chronographe* de 354 : les personnifications font place aux représentations d'attributs du travail manuel¹⁴⁹. Puisque dans ces représentations antiques, le mois est souvent représenté par le dieu auquel le mois était dédié, la référence à la religion était présente dès l'origine¹⁵⁰. Avec les illustrations médiévales, on voit l'avènement d'un type de figures plus actives, montrant le travail de la vie contemporaine¹⁵¹. Bien qu'au IX^e et au X^e siècle, la plupart des calendriers se trouvent dans les ouvrages scientifiques et séculiers (des traités d'astronomie, d'astrologie et des computs), quelques exemples font explicitement le lien entre ces représentations et le sacré. Ainsi, deux sacramentaires du X^e siècle du scriptorium de Fulda illustrent des mois, ce qui confirme l'acceptation à cette époque du cycle de l'année comme sujet approprié à un contexte sacré¹⁵². Une étoffe de l'église de Saint-Cunibert à Cologne montre une association directe entre la personnification du temps et l'existence

¹⁴⁸ Webster, 1970 (1938), p. 13. « The celebrations represent the month itself, in the form of personifications » (*Ibid.*, p. 94). Comme exemple, on pourrait nommer l'*Hagios Eleutherios* (I^e ou II^e avant av. J.-C.).

¹⁴⁹ « The personifications of the months have occasionally yielded, by the end of the Roman period at least, to the desire to relate the single figure more directly to characteristic features of life during the month, so that it ceases to be a personification and becomes an anonymous contemporary figure referring to the particular activity or event selected as characteristic of the month. » (*Ibid.*, p. 16). Bien que l'homme ne soit pas montré en train de travailler, des outils de travail ou des produits finaux jouxtent la figure humaine et figurent comme attributs et indices de travail : « The scenes in the Chronograph, show the presence in the late antique world of a tendency to develop the illustration away from personification toward the representation of scenes of contemporary life. » (*Ibid.*, p. 95).

¹⁵⁰ Le thème iconographique des travaux des mois apparaît à l'Antiquité grecque, surtout dans le contexte de représentations de fêtes religieuses populaires et souvent accompagné des signes du zodiaque. (Mane, 2006, p. 41).

¹⁵¹ Dans l'occident, les cycles connaissent une grande importance dans les manuscrits enluminés de l'époque carolingienne : les représentations des mois accompagnent les cycles des recueils de comput ou des ouvrages astrologiques, souvent accompagnés des signes du zodiaque. Webster a noté que : « In contrast to all these antique representations of the months, which are couched in a passive form, any reference to occupation being made symbolically by attributes, the medieval illustration presents an active scene, a representation of human activity, of the « labor » of the month, actually taking place. » (Webster, 1970 (1938), p. 97). C'est donc du IV^e au IX^e siècle qu'on peut observer le changement du type passif de l'Antiquité vers les représentations actives du Moyen Âge, débutant dans les manuscrits de l'École de Salzbourg. (*Ibid.*, p. 49). Cependant, ce n'est qu'au XII^e siècle que le travail domine le thème du calendrier. (Nicklies, 1995, p. 123, note 26). Shapiro note dans une revue de l'ouvrage de Webster : « The Christian artists endowed it with a concreteness it had never possessed in Antiquity. » (Meyer Shapiro, Compte rendu de l'ouvrage de James Carson Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*, New York, AMS Press, 1938, *Speculum*, vol. 16 (1941), p. 176).

¹⁵² Marjorie Jean Hall Panadero, « The Labors of the Month and the Signs of the Zodiac in Twelfth-century French facades », Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1984, p. 128.

éternelle du Christ : Annus, la personnification de l'année, est entouré par l'alpha et l'oméga¹⁵³. Une inscription indique que les phénomènes cosmiques et terrestres qui marquent le passage du temps sont la trace de la création divine¹⁵⁴. Ces exemples montrent que la symbolique du temps, et plus particulièrement celle du passage du temps, prend une place importante dans le contexte religieux. Mais ce n'est que dans les enluminures et la sculpture monumentale du XII^e siècle que l'on commençait à inclure des représentations du travail actif¹⁵⁵. L'agencement en forme circulaire autour d'un thème principal, comme on le voit à Vermenton et dans les autres portails, reflète une tradition qui remonte à l'Antiquité et s'est poursuivie à travers les siècles ; c'est le symbole du cycle de l'année qui se répète sur terre sans cesse jusqu'à la fin des temps¹⁵⁶.

Dans les portails du XII^e siècle, le calendrier est donc associé à des thèmes fondamentaux du christianisme (à l'Apocalypse à Vermenton et à Chartres, au Jugement dernier à Autun et à Saint-Denis et à la Pentecôte à Vézelay, pour ne nommer que ces exemples). En Bourgogne, les scènes sont souvent inscrites dans des médaillons, à l'instar de Vézelay, d'Autun et d'Avallon (fig. 165). À Vermenton par contre les sculpteurs ont adopté les mêmes solutions qu'au portail royal de Chartres où la représentation occupe tout un claveau, sans cadre (fig. 129-134). Ce choix de composition a entamé une diminution de l'apparence ornementale que l'on trouve aux portails bourguignons. Le calendrier, qui est considéré dans le cas de Vermenton comme indice de l'influence régionale par certains auteurs – car considéré comme thème bourguignon – est également présent en Île-de-France (à Saint-Denis et à Chartres), dans l'ouest de la France (comme à Aulnay) et à Reims. Nous croyons que sa présence au sein du programme de Vermenton ne relève pas d'une simple tradition locale et que l'emploi du thème présente une addition réfléchie au programme. Il

¹⁵³ *Ibid.*, p. 130. Annus est parfois présent dans les cycles monumentaux, par exemple à Autun.

¹⁵⁴ Nous citons Panadero au sujet de l'inscription du tissu de Saint-Cunibert : « An inscription on the left section suggests that the interworkings of cosmic and terrestrial phenomena that mark the passage of time are the traces of God's creation. » (Panadero, 1984, p. 130).

¹⁵⁵ Les calendriers enluminés se multiplient au XII^e et surtout au XIII^e siècle en France et en Flandre dans des livres destinés aux clercs : dans les psautiers, les missels et les martyrologues. (Mane, 2006, p. 42).

¹⁵⁶ « The arrangement of these calendar images in archivolts emphasizes the importance of their role by literally embracing or enclosing the central theme of the tympanon or portal. » (Panadero, 1984, p. 119).

serait faux d'y voir un thème populaire, proche du peuple et compris par celui-ci puisqu'il s'y voit représenté. Il s'agit d'un thème avec une longue histoire, dès ses débuts rattaché à un contexte religieux. C'est le passage des saisons dans le cycle annuel du renouvellement, des changements perpétuels jusqu'à la fin des temps.

Que signifie donc la présence d'un calendrier dans un ensemble représentant un thème fondamentalement sacré ? Pendant longtemps les historiens de l'art ont insisté sur l'importance du travail manuel, particulièrement dans le contexte d'un programme apocalyptique ou d'un Jugement dernier. Selon ce point de vue, le travail manuel est considéré comme moyen de rédemption : le travail, punition d'Adam après avoir été expulsé du paradis, est exécuté par l'homme menant une vie vertueuse et signifie la voie vers le salut¹⁵⁷. La représentation du travail manuel dans les cycles de l'année des portails serait donc à la fois une exhortation au travail – afin d'accéder au salut – et un réconfort – puisqu'elle démontre le chemin vers la rédemption. Selon Marjorie Jean Hall Panadero cependant, le labeur était trop valorisé et respecté au Moyen Âge pour qu'une représentation péjorative de celui-ci eût été possible¹⁵⁸. Selon les Évangiles et de nombreux auteurs comme saint Jean Chrysostome (un père de l'Église), saint Augustin et saint Benoît (qui s'inspire de saint Augustin), il était

¹⁵⁷ Pour de nombreux historiens, la perception du travail humain est étroitement liée au châtement de l'homme suite au péché originel : ayant été expulsés du paradis, Ève était condamnée à l'accouchement douloureux et Adam au dur travail de la terre. Pour James Fowler, la possibilité de l'accès au paradis est représentée à travers le travail : celui-ci devrait être fait volontairement, il fait partie de la lutte de l'homme vertueux contre les vices. (James Fowler, « On medieval representations », *Archéologia*, vol. 44 (1873), p. 184-85.) De même, Julien Le Sénécal argue que c'est à travers le travail que l'homme doit récompenser la chute. (Julien Le Sénécal, « Les Occupations des mois », *Bulletin de la société des antiquaires de Normandie*, vol. 35 (1924), p. 179-80). Pour Émile Mâle, le travail est également la conséquence du péché originel et peut conduire l'homme vers le salut : « Manual labour – in substance we quote Vincent of Beauvais [*Speculum doctrinale*] – delivers man from the necessities to which since the Fall his body is subject, while instruction delivers him from the ignorance which has weighed down its soul. » (Émile Mâle, *The Gothic image : religious art in France of the thirteenth century*, New York, Harper, 1972, p. 64, note 2). Dans les portails du XIII^e siècle, on voit donc souvent, comme déjà à Chartres, l'association entre les travaux et les arts libéraux. Mâle continue : « from manual labor Man rises to instruction which by dissipating error enables him in some measure to raise himself after the Fall. [...] If work is a divine law, if it is one of the ways leading to redemption, why should it need an apology for its introduction into the house of God? » (*Ibid.*, p. 65).

¹⁵⁸ Selon Panadero, la punition pour le péché originel n'est pas le travail. Elle souligne que dans la bible, c'est la terre qui est maudite par Dieu et non pas le travail auquel Adam sera désormais condamné. (Panadero, 1984, p. 170-73).

juste et bon de travailler¹⁵⁹. Bien que les auteurs médiévaux ne se sont guère préoccupés des questions du travail manuel par rapport aux représentations des mois, ils considéraient que Dieu, ayant créé les astres, la lune et le soleil, a ainsi rendu possible la mensuration du temps¹⁶⁰. Selon Rupert de Deutz (début XII^e siècle), le cycle de l'année tel que l'homme le perçoit à travers les changements dans la nature, met en évidence le pouvoir et le règne de Dieu sur terre¹⁶¹. Il y a effectivement des indices dans les images mêmes des calendriers qui favorisent une interprétation axée sur la représentation du temps plutôt que sur le travail physique : dans le cas de Vermenton (comme dans la plupart des autres cas), pas tous les mois sont consacrés au travail. Les scènes d'intérieur des mois de janvier et de février, la représentation allégorique du mois d'avril et l'aristocratie du mois de mars (qui selon la répartition de la société médiévale en *oratores*, *bellatores* et *laborares* ne travaillait pas) ne montrent aucune référence au travail. En outre, les travaux choisis pour les cycles ainsi que les vêtements que portent les figures sont spécifiques à la période de l'année qu'ils présentent – on choisit donc des travaux saisonniers et non pas des activités qui se font durant toute l'année. Carson Webster a remarqué que le choix du labeur dans les représentations des mois peut varier selon les régions¹⁶² : les activités agricoles locales ont influencé les activités que les artistes ont choisies pour les représentations. Nous avons déjà constaté le décalage du calendrier de Vermenton par rapport à d'autres exemples de l'époque. Comme l'a noté Denys l'Aréopagite, un auteur influent au Moyen Âge, dans son traité sur les noms divins : Dieu domine le temps du début à la fin, mais Il se trouve lui-même hors du temps¹⁶³. Dieu règne donc sur les mouvements des astres – le temps céleste – et sur le temps terrestre que nous percevons à travers les changements des mois et des saisons.

¹⁵⁹ « [...] the most important writings of the early medieval church supported and praised manual labor as worthwhile activity, with great value for the maintenance of Christian society. » (*Ibid.*, p. 177).

¹⁶⁰ Panadero note par rapport à Bède et Raban Maur : « None of these scientific treatments of months includes any discussions of activities or work. » (*Ibid.*, p. 184).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁶² « Since the scenes had an immediate and contemporary relationship to the artist who carved or painted them, their content was not so rigidly set as in the case of sacred representations, the subject-matter of which was recorded in the scriptural narratives. » (Webster, 1970 (1938), p. 1).

¹⁶³ Panadero, 1984, p. 19. Cet avis que Dieu est immuable et se trouve par conséquent en dehors du temps est partagé par Clarenbaldus d'Arras, étudiant de Thierry de Chartres. (*Ibid.*, p. 191).

Il convient ici de spécifier la signification du « temps terrestre » : quand le Christ s'est élevé vers le ciel lors de l'Ascension, il a promis de revenir à la fin des temps pour juger les hommes. Le temps entre l'Ascension et la Seconde Parousie est donné à l'homme afin d'accéder au Salut : pour les exégètes chrétiens comme Augustin, Tertullien et Hugues de Saint-Victor, la longue durée du temps terrestre permet aux gens d'accéder au paradis, la notion de temps est donc essentielle à la rédemption¹⁶⁴.

Dans le contexte du cycle annuel sur terre, dans le passage des saisons et la perpétuation de ce cycle, on ne peut ignorer la symbolique de la renaissance et du renouvellement. Après l'obscurité des mois hivernaux, la vie renaît au printemps et la lumière revient. Cette idée est déjà soutenue par Tertullien dans ses traités *Apologeticus* et *De resurrectione carnis*¹⁶⁵. Elle fait directement référence à la naissance, la mort et la résurrection du Christ. D'ailleurs, le choix du mois d'avril qui débute le cycle à Vermenton n'est pas aléatoire : au Moyen Âge, l'année ecclésiastique commençait à la fin du mois de mars ou au début d'avril, dépendamment quand se situait Pâques, la célébration de la résurrection du Christ trois jours après la Passion. On voit donc à Vermenton un lien entre la résurrection du Christ, la régénération de la nature après l'hiver et le début du cycle annuel. Mais ceci implique aussi que la fin des temps signifie la fin de toute chose, donc aussi la fin de ce cycle perpétuel de naissances et renaissances. Raban Maur dans son traité *De laudibus sanctae crucis* et Honorius Augustodonensis dans son sermon sur l'Ascension associent l'année avec ses douze mois et ses quatre saisons aux douze apôtres et aux quatre Évangélistes, elle est donc une figure du Christ dont ceux-ci font partie¹⁶⁶.

Il n'est pas si facile d'attribuer les travaux des mois soit à une symbolique du temps, soit à une représentation du travail. Sans doute ces deux notions ne sont-elles pas complètement dissociables. Mais il est certain que les représentations des travaux des mois du calendrier ne peuvent être qu'une simple référence au travail et un rappel à la conduite d'une vie vertueuse. Elles introduisent au moyen des représentations

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 204-05.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 200 et Mâle, 1972, p. 66.

palpables, qui révèlent d'un univers familier, le concept complexe du temps à l'époque médiévale, tout comme a écrit Hugues de Saint-Victor au sujet des symboles dans l'*Hiérarchie céleste* : « un symbole est la collection de formes visibles afin de démontrer des choses invisibles »¹⁶⁷.

Dans l'esprit médiéval, le temps est une création de Dieu et tout lui est assujéti, sauf Dieu qui lui-même est hors du temps, dans un présent éternel¹⁶⁸. Il règne sur le temps terrestre qui est donné à l'homme afin qu'il prépare son accès vers le salut et qui ne prendra fin qu'au moment de l'Apocalypse. Au portail de Vermenton, la présence du temps terrestre est donc associée au début du christianisme, évoqué par les scènes de l'enfance du Christ, et à la fin des temps qui constitue le thème central du portail.

2.2.3 L'Adoration des rois mages

Nous avons déjà évoqué la difficulté de l'identification des statues-colonnes. Bien que la gravure publiée dans l'*Histoire de la Bourgogne* par Dom Plancher ne laisse aucun doute quant à la présence des rois mages à l'ébrasement gauche, les fragments du portail ne permettent pas une identification sans équivoque. Mais dans le cadre d'une étude iconographique, il nous paraît pertinent de considérer la possible présence des rois mages et de tenir compte des répercussions qu'ils pourraient avoir sur le programme.

Le seul des évangélistes à avoir mentionné les Mages est Matthieu : venant de l'Orient, les Mages se précipitent vers Jérusalem afin de trouver et d'adorer le roi des juifs¹⁶⁹. À Jérusalem, Hérode, averti de la naissance de Jésus, craint pour son pouvoir

¹⁶⁷ « A symbol is a collecting of visible forms for the demonstration of invisible things » (Gerhart B. Ladner, *God, cosmos, and humankind : the world of early Christian symbolism*, traduit par Thomas Dunlap, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 225; cit. *Commentar in Hierachiam Coelestem S. Dionysii Aeropagitae*). Pour Origène, Pseudo-Denys, et Hugues de St. Victor, les symboles sont le pont entre les sens est ce qui se trouve au-delà. Ceci implique la coexistence de la similarité et la dissimilitude entre les créatures et Dieu.

¹⁶⁸ Panadero, 1984, p. 211.

¹⁶⁹ Aucun des textes paléochrétiens, donc ni les Évangiles, ni les apocryphes, qualifient les Mages de rois, à part une allusion atténuée de la part de Tertullien. (Ernst Dassmann, « Einführung » dans *Die Heiligen drei Könige - Darstellung und Verehrung*, éd. par Rainer Budde, Catalogue d'exposition

et les fait venir afin de leur demander de trouver l'Enfant et de revenir avec des informations concernant sa demeure pour qu'il puisse aller l'adorer à son tour. En suivant l'étoile, les Mages arrivent à Bethléem, se mettent à adorer le roi des rois et lui donnent des cadeaux – l'or, la myrrhe et l'encens. Divinement avertis des plans d'Hérode qui veut du mal à l'Enfant, ils regagnent leurs pays par des détours (Matth. 2, 1-12)¹⁷⁰. Cette brève mention est tout ce que nous apprenons des Évangiles au sujet de ces visiteurs de l'Orient. Bien que Luc, Jean et Marc restent muets, l'histoire des Mages s'enjolive dans les Évangiles apocryphes, dans le Protoévangile de Jacques (chap. XXI), dans l'Évangile du Pseudo-Matthieu (chap. XVI) et dans l'Évangile arabe de l'Enfance (chap. VII)¹⁷¹. Ce n'est qu'au V^e siècle que le récit se développe davantage, la tradition que nous connaissons aujourd'hui ne se formait donc que peu à peu.¹⁷²

L'Adoration des Mages a une signification théologique fondamentale dans l'iconographie chrétienne. Elle désigne la reconnaissance du Messie par les gentils tandis que les juifs restent dans l'erreur. Louis Réau commente à ce sujet : « dans l'art chrétien primitif, la scène était un symbole, plutôt qu'une histoire, de la reconnaissance de la divinité du roi des rois par des rois de la terre »¹⁷³. Déjà Léon I

(Cologne, Wallraf-Richartz-Museums, 1 décembre 1982 – 30 janvier 1983), Köln, Das Museum, 1982, p. 18). On les nommait simplement « mages », venant du mot perse *mogu* ou *maga*, signifiant des astrologues persans. (Réau, 1955-1959, t.II, p. 237). Ce n'est que vers le VI^e siècle que la royauté des Mages et donc l'image des Mages couronnés commence à s'établir, probablement dans l'intérêt de l'Église de rehausser leur importance et de donner plus de gravité à la scène de l'Adoration. L'anoblissement des adorateurs entraîne automatiquement l'anoblissement de l'acte de l'adoration.

¹⁷⁰ « Non seulement la venue du Messie aurait été annoncée par les prophètes, mais la venue des Mages avait été pressentie par le prophète Isaïe (60, 1, 6) » (Vezin, 2002, p. 15).

¹⁷¹ Réau, t.II, 1955-1959, p. 236 et Vezin, p. 17.

¹⁷² Johannes G. Deckers, « Die heiligen drei Könige » dans *Die Heiligen drei Könige - Darstellung und Verehrung*, éd. par Rainer Budde, Catalogue d'exposition (Cologne, Wallraf-Richartz-Museums, 1 décembre 1982 – 30 janvier 1983), Köln, Das Museum, 1982, p. 28.

¹⁷³ Réau, t.II, 1955-1959, p. 246. Le motif des rois mages adorant l'Enfant a ses origines dans l'art impérial triomphal de l'Antiquité romaine tardive. (Johannes G. Deckers, « Die heiligen drei Könige », 1982, p. 25 et Réau, 1955-1959, t.II, p. 246). La tradition visuelle ne peut venir des textes puisqu'il n'y a aucune spécification de la part des écrivains concernant l'apparence des Mages dans les premières siècles du christianisme. Les parallèles avec l'art triomphal du IV^e siècle et les représentations de la glorification du pouvoir du souverain, où un sujet de l'empereur romain venant de l'Orient rend hommage à ce dernier, sont cependant évidentes. (Johannes G. Deckers, « Die heiligen drei Könige », 1982, p. 25). Selon Johannes G. Deckers, cette analogie a une simple raison : « Um die Macht und die Legitimität des soeben geborenen Gottessohnes aufzuweisen, benützt Matthäus ins seiner Zeit gängige, zur Verherrlichung von Herrscher und Gotteskinder häufig angewandte und daher von allen Lesern

(mort en 461) suit saint Augustin dans ses considérations en disant que les Mages représentaient le monde païen et que leur hommage était une confirmation de la prétention universelle de la Chrétienté¹⁷⁴. Bien évidemment, leur nombre n'est pas sans référence à la Trinité – déjà attestée par saint Augustin¹⁷⁵. Raban Maur (mort en 856) et Walafrid Strabon (mort en 849) apportent une autre dimension à la valeur symbolique des trois rois : les trois âges de la vie¹⁷⁶. On a aussi associé les rois mages aux délégués des trois parties du monde (Asie, Afrique et Europe)¹⁷⁷. Ce n'est que vers la fin du IX^e siècle qu'on leur attribue les noms de Melchior, Gaspar et Balthasar¹⁷⁸. Les offrandes – l'or, l'encens et la myrrhe – déjà évoquées par Matthieu, ont également suscité des interprétations. L'or symbolise la royauté du Christ (*signum regis*), l'encens sa divinité (*signum Dei*) et la myrrhe, utilisée pour embaumer des cadavres, préfigure le destin du Christ, sa mort pour la rédemption de l'humanité (*signum sepulturae*)¹⁷⁹.

Le thème des rois mages adorant l'Enfant est un thème récurrent dans tous les médiums de l'art médiéval. Il constitue un élément iconographique fréquemment associé aux portails romans et gothiques où elle figure souvent aux places éminentes et ceci particulièrement en Bourgogne. À Vézelay, le tympan latéral sud est consacré

und Zuhörern leicht verstandene symbolische Bilder» (*Ibid.*, p. 28). Mais ce n'est pas seulement l'adoration par des orientaux qui a sa source dans l'art impérial. L'annonciation de la naissance d'un grand souverain se faisait – comme dans le cas du Christ – traditionnellement par une étoile. On le rapporte ainsi à la naissance d'Alexandre le Grand. (*Ibid.*, p. 24).

¹⁷⁴ « Wie schon Augustin sieht er [Bischof Leo I der Grosse von Rom] in den Magiern die Stellvertreter der Heidenvölker der Welt, in ihrer Huldigung eine Bekräftigung des universellen Anspruchs der Christentums. » (*Ibid.*, p. 23).

¹⁷⁵ Qu'il s'agissait de *trois* mages n'était pas toujours évident non plus. Matthieu ne spécifie pas leur nombre – il parle simplement des « Mages d'Orient ». Ainsi, dans les Catacombes, leur nombre varie entre deux et quatre personnes. Mais c'est le nombre de trois qui finit par s'établir, certainement pour des raisons symboliques et liturgiques. (Réau, 1955-1959, t.II, p. 237). Tertullien (mort vers 220) est le premier à identifier les Mages de l'Évangile avec les rois des Psaumes qui rendront hommage au futur Messie mais c'est Origène d'Alexandrie (mort vers 252) qui mentionne explicitement *trois* Mages – déduit peut-être des trois offrandes mentionnées par Matthieu. Mais encore au VI^e siècle en Gaule de Sud, leur nombre et leur royauté ne vont pas de soi. (Johannes G. Deckers, « Die heiligen drei Könige », 1982, p. 22-23).

¹⁷⁶ Teresa Pérez-Higuera, *La nativité dans l'art médiéval*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, p. 172.

¹⁷⁷ Réau, 1955-1959, t.II, p. 237.

¹⁷⁸ Ernst Dassmann, « Einführung », 1982, p. 18.

¹⁷⁹ Réau, 1955-1959, t.II, p. 241-42 et Ernst Dassmann, « Einführung », 1982, p. 18. L'encens est une métaphore du sacerdoce car il élève la prière au ciel et la myrrhe, l'aromate des morts, annonce le sacrifice ultime du Sauveur. (Paris, 1998, p. 9).

à un cycle d'Enfance, figurant, dans sa partie supérieure une Adoration des Mages et des bergers¹⁸⁰. À Avallon, les Mages sont également présents dans le tympan latéral où l'Adoration, le Voyage vers Bethléem et les Mages devant Hérode se suivent de gauche à droite (fig. 167-169). Un autre exemple bourguignon se trouve à l'église Saint-Lazare à Autun sur un chapiteau du chœur (aujourd'hui dans la salle capitulaire). La sculpture du portail de Saint-Bénigne à Dijon a malheureusement complètement disparu. La gravure dans l'*Histoire de la Bourgogne* laisse cependant présumer qu'au linteau se trouvaient jadis le Voyage et l'Adoration des Mages (fig. 142)¹⁸¹. À l'extérieur de la Bourgogne, le thème est également très répandu. À Moissac, une Adoration se trouve à l'ébrasement droit du portail où elle fait partie d'un cycle d'Enfance, associé au programme apocalyptique. À Étampes et à Chartres, les scènes de l'Adoration et des Mages devant Hérode sont présentes dans la frise des chapiteaux. Une voussure consacrée à un cycle d'Enfance comportant une Adoration se trouve au Mans, et à Bourges, le tympan du portail sud est consacré à l'Adoration (fig. 171). Le portail sud de la Charité-sur-Loire montre la scène au linteau. Des exemples plus tardifs se trouvent à Germigny-l'Exempt dans le tympan (fin XII^e siècle) et à Amiens aux statues-colonnes (1225-1236). Les représentations des rois mages adorant l'Enfant sont rarement isolées. La plupart du temps, comme le montre le cas de Vermenton, elles font partie d'un cycle d'Enfance.

Ces exemples démontrent que ce thème peut occuper une place importante au sein des entrées d'églises. Leur présence éventuelle aux statues-colonnes du portail de Vermenton reste certes particulière, mais ce n'est pas une raison pour invalider leur existence. Du point de vue de la composition, les ébrasements se prêtent bien à recevoir une telle scène : la disposition des figures suggère à la fois la frontalité de l'Adoration et l'échelonnement des figures qui introduit une notion de défilé¹⁸². En

¹⁸⁰ On y voit également les chevaux qui font référence à la cavalcade. La partie inférieure montre une Annonciation, une Visitation, l'Annonce aux bergers et une scène de Nativité.

¹⁸¹ Le cycle entier du linteau présentait le Voyage des rois mages, l'Adoration, le Songe des Mages, l'Annonce aux bergers et la Nativité.

¹⁸² Les mages sont souvent représentés l'un derrière l'autre, s'approchant de la Vierge à l'Enfant.

outre, les petites dimensions du portail conviennent particulièrement bien à une représentation qui enjambe les deux côtés¹⁸³.

Les statues-colonnes de Vermenton sont dans un état trop fragmentaire pour que l'on puisse reconnaître avec certitude des rois mages. La gravure publiée par Dom Plancher en revanche ne laisse aucun doute quant à leur identité (fig. 13). Pour notre étude, nous nous référons donc aux deux gravures représentant le portail. Dans les scènes d'Adoration, les mains des mages sont généralement voilées à la façon orientale, un signe de respect¹⁸⁴. La gravure publiée par Dom Plancher montre deux des trois rois avec les mains voilées, mais, plus pertinent encore, la gravure publiée par Victor Petit montre le bras droit du roi gauche dans la même position que l'autre gravure, avec la main voilée (fig. 14). Puisque dans la gravure plus récente, on a représenté de façon très précise les statues-colonnes, nous avons aucune raison de douter sa véracité. Le style des vêtements est assez différent des statues-colonnes à Chartres (fig. 124-128), à Étampes (fig. 138 et 139), à Saint-Loup-de-Naud (fig. 145 et 146) et à Provins (fig. 152 et 153). Les bordures et les cols finement travaillés ainsi que le drapé autour du ventre de la deuxième statue les dissocient des autres exemples.

Hormis les mains voilées, nous trouvons d'autres indices dans la gravure publiée par Plancher qui correspondent à la tradition iconographique du XII^e siècle. On note une diversification dans le traitement de l'âge des trois rois : « À partir du XII^e siècle, sous l'influence du symbolisme qui les associe aux *trois Âges de la vie* et aux *trois Parties du Monde* ils se différencient et s'individualisent »¹⁸⁵. Gaspar est un jeune homme imberbe, Balthasar un homme mûr et Melchior le vieillard chauve à la longue barbe¹⁸⁶. Cette répartition correspond exactement à la gravure de Plancher. On

¹⁸³ Contrairement à Amiens où les rois mages sont juxtaposés à d'autres sujets à cause des grandes dimensions du portail.

¹⁸⁴ Suivant la coutume orientale, introduite à la cour impériale romaine vers 300, il fallait remettre les cadeaux avec des mains voilées comme signe de respect. Ainsi on les voit dans la plupart des exemples sculptés : « Dans l'ensemble, les mains des Mages sont voilées de leur manteau. Il en est ainsi sur les portails de nos églises romanes. À Moissac, La Charité-sur-Loire et Bourges, les Mages exécutent encore ce geste de vénération envers la double divinité de la Mère et du Fils. » (Vezin, 2002, p. 85).

¹⁸⁵ Réau, 1955-1959, t.II, p. 240. Ce n'est que vers la fin du IX^e siècle qu'on leur attribue les noms de Melchior, Gaspar et Balthasar.

¹⁸⁶ La différenciation des âges « apparaît dès le IV^e siècle, sur les sarcophages, notamment sur ceux de Castiliscar et de Cherchell » (Vezin, 2002, p. 64). Il est cependant difficile de suivre cette tradition

peut cependant supposer que le dessinateur était tout à fait au courant de cette convention et qu'il aurait pu interpréter les statues-colonnes de cette façon, sans que la différence d'âges fût nécessairement présente à Vermenton. Ces parallèles entre la gravure et l'iconographie courante au XII^e siècle ne prouvent pas l'exactitude de la gravure, ni la présence d'une Adoration aux ébrasements de Vermenton. Mais il nous semble qu'on ne peut écarter la possibilité d'une représentation scénique précoce dans les statues-colonnes. En outre, en comparant les fragments à la gravure publiée dans *l'Histoire de la Bourgogne*, nous reconnaissons que Plancher est resté relativement proche de la statue – bien que pour les attributs, cela semble être moins certain.

2.2.4 La vie des saints Nicolas et Étienne

Avec les scènes de la vie des saints nous nous éloignons davantage du programme esquissé jusqu'à maintenant. Il est plus difficile d'intégrer ses représentations dans l'ensemble du programme et de donner une unité de sens au tout.

Nicolas de Myre et de Bari

Nicolas, saint patron d'un grand nombre de professions, était l'un des saints les plus populaires et polyvalents au Moyen Âge¹⁸⁷. Né autour de 270 et d'origine lycéenne, il était citoyen de Patras. Selon la légende, il était fils unique d'une famille riche et pieuse. Comme évêque de Myre il combattait l'hérésie arienne et l'idolâtrie et a, selon la *Légende dorée*, participé au concile de Nicée¹⁸⁸. Il mourut autour de 342¹⁸⁹. Dès son vivant et depuis la petite enfance, il opéra de nombreux miracles, les plus fameux étant celles des pucelles et celle des trois clergeons ressuscités qui

dans la sculpture romane, puisque de nombreuses têtes sont mutilées ou manquent complètement. À Autun, un exemple des trois rois mages aux trois âges est conservé.

¹⁸⁷ Réau, 1955-1959, t.III, p. 976.

¹⁸⁸ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea / La légende dorée*, traduction de J.-B. M. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 166-167.

¹⁸⁹ Réau, 1955-1959, t.III, p. 976. Saint Nicolas ne souffrit pas le martyre.

témoignèrent de sa charité¹⁹⁰. Au XI^e siècle, le culte de saint Nicolas se transmet avec les reliques de l'Asie Mineure vers l'Italie et les lieux de cultes dédiés à saint Nicolas se multiplièrent en Occident, surtout en Normandie qui devint un centre principal de sa vénération¹⁹¹. Son culte bénéficia du mouvement des pèlerins et des croisés qui embarquèrent à Brindisi pour la Terre Sainte¹⁹². Ainsi, le début du XII^e siècle marqua l'apogée du culte de saint Nicolas en Europe occidentale¹⁹³. Étant le saint titulaire des marins, nombreux sont les récits qui racontent des sauvetages et d'apaisements de tempêtes, divulgués de l'Orient jusqu'en Océan Atlantique et jusqu'à la mer Baltique¹⁹⁴. Bien que Nicolas soit patron de maintes professions, la plupart d'entre eux sont liés à l'eau : il est patron des charpentiers de bateaux, des voituriers de coches d'eau, des marins d'eau douce, des flotteurs du Morvan, pour n'en nommer que quelques-uns¹⁹⁵. Il était également le patron des bateliers de l'Yonne et de la Cure ce qui peut expliquer sa vénération à Vermenton.

Il existait une tradition orale et écrite importante au XII^e siècle, narrant les miracles de saint Nicolas. Les premières compilations datent probablement du début du IX^e siècle¹⁹⁶. Vers le milieu du XII^e siècle, le fameux poète normand Wace¹⁹⁷ fit

¹⁹⁰ Dans le miracle du nourrisson, saint Nicolas refuse de téter le lait de la nourrice le vendredi en raison du jeûne. Dans le miracle des pucelles, il jette trois fois la nuit une bourse remplie d'or à travers la fenêtre de trois jeunes filles, afin que leur père puisse les marier honorablement. Ainsi elles échappent à la misère qui les aurait poussées dans le vice (voilà l'origine du Père Noël qui distribue des cadeaux). (Réau, 1955-1959, t.III, p. 979). L'histoire des trois clergeons a comme base l'histoire des trois officiers : fausement accusés et injustement condamnés à mort, saint Nicolas les arrache au glaive du bourreau en apparaissant en rêve à l'empereur Constantin. (*Ibid.*, p. 977).

¹⁹¹ Réau, 1955-1959, t.III, p. 977. Son importance en Occident ainsi qu'en Grèce (à Patras et à Myre) eut comme effet que son importance ne souffre pas du schisme puisqu'il est un saint de l'Église grecque tout comme de l'Église latine. (*Ibid.*, p. 976). Avec la conquête des Normands de l'Italie méridionale, et le contact de marchands normands avec l'Italie du sud le culte passe en Normandie. (Einar Ronsjö dans Robert Wace et Einar Ronsjö, *La vie de saint Nicolas : poème religieux du XIII^e siècle*, Coll. Études romanes de Lund, vol. 5, Lund, Gleerup, 1942, p. 9-10).

¹⁹² Réau, 1955-1959, t.III, p. 977.

¹⁹³ Ronsjö dans Wace et Ronsjö, 1942, p. 10.

¹⁹⁴ Réau, 1955-1959, t.III, p. 979 et Adrianus Dingeman de Groot, *Saint Nicholas; a psychoanalytic study of his history and myth*, Paris, Mouton, 1965, p. 153.

¹⁹⁵ Réau, 1955-1959, t.III, p. 979.

¹⁹⁶ « Ce n'est probablement qu'au début du IX^e siècle que fut faite une compilation de ce que la tradition orale racontait sur la vie et les miracles de saint Nicolas. » (Ronsjö dans Wace et Ronsjö, 1942, p. 7-8). Il s'agit d'une compilation grecque, la *Vita per Michaellem* (d'un auteur inconnu) suivie peu après par *Methodius ad Theodorum*, également grecque, écrite par Méthode, patriarche de Constantinople de 842 à 846 et qui se base essentiellement sur la première. Cette deuxième compilation fut à la base de la première version latine, la *Vita de Johannes Diaconus*, qui date du troisième quart du IX^e siècle et qui fut pendant longtemps la seule version latine. Selon Einar Ronsjö,

une traduction en latin de la vie de saint Nicolas et il « atteignit vite les larges couches de la population et fut ainsi d'une importance capitale pour la propagation du culte du saint évêque de Myre »¹⁹⁸. Ces compilations comportaient habituellement l'histoire de la coupe¹⁹⁹. À Vermenton, on n'a pas représenté les légendes les plus connues de la vie du saint. On a plutôt choisi deux épisodes qui se passent sur l'eau et qui ont donc dû être chers à une commune qui vit d'une voie fluviale : un saint thaumaturge qui a la force d'apaiser les tempêtes et de ressusciter les noyés. Si la présence de saint Étienne renvoie à la cathédrale d'Auxerre, saint Nicolas est enraciné profondément dans la culture locale. Sa représentation au portail de l'église témoigne non seulement de l'importance de sa vénération dans le lieu, mais elle marque aussi le fait que le programme, ou du moins en partie, est spécifique au lieu dans lequel l'église fut érigée.

Saint Étienne

Étienne, saint du premier siècle de notre ère, était l'un des sept diacres ordonnés par les apôtres. Lors d'une discussion avec les Juifs, Étienne brillait par sa sagesse. Mis dans l'embarras, ses adversaires l'accusèrent de blasphémer contre Moïse et contre Dieu. Suite à ces fausses accusations, Étienne succombait à la rage de ses accusateurs et fut lapidé hors des murs de la ville. Lors de sa lapidation, Étienne criait : « Seigneur, reçoit mon esprit! ». À Vermenton, ces mots sont gravés sur le claveau.

Saint Étienne fut donc le protomartyr, premier martyr de la foi chrétienne. Ses reliques furent transportées de Jérusalem à Constantinople et plus tard à Rome²⁰⁰. Le

La *Vita de Johannes* était « la base de la version contenue dans la *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine ». (*Ibid.*, p. 8).

¹⁹⁷ Wace est né aux environs de 1100 sur l'Île de Jersey. Il a vécu à Caen, et a étudié à Paris. On ne connaît pas la date de sa mort, mais en 1174 il était encore en vie. On situe la composition de la Vie de saint Nicolas entre 1135 et 1155. (*Ibid.*, p. 20).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁹ « [...] les légendes en question [parmi lesquelles celle de la coupe] se trouvent fréquemment ajoutées à la compilation de Johannes Diaconus. Dès l'époque de Wace, et, dans quelques cas, même au siècle précédent. Ainsi nous les relevons dans deux manuscrits remontant au XI^e siècle (mss. lat. 5607 et 11750), et, d'après les *Analecta Bollandiana* (XXIII, 1904, p. 195), un autre manuscrit latin des X^e et XI^e siècles, qui se trouve à la Bibliothèque de publique de Rouen (ms. lat. U. 55), les contient également. » (*Ibid.*, p. 36).

²⁰⁰ Réau, 1955-1959, t.III, p. 445.

culte en Occident était favorisé par saint Augustin et le pape Sixte et s'étendra partout dans les pays d'Europe²⁰¹. De nombreuses églises lui sont dédiées, entre autres la cathédrale d'Auxerre. Une fresque carolingienne représentant la Lapidation existe dans la crypte de l'abbaye Saint-Germain à Auxerre.

On peut expliquer la présence de la Lapidation de deux façons qui ne doivent pas s'exclure mutuellement. D'un côté, la présence du saint patron du siège épiscopal peut être vue comme indice quant au commanditaire du portail. La Vierge est patronne de l'Église de Vermenton et Nicolas un saint vénéré par la commune. Puisque saint Étienne n'a pas une importance particulière dans la paroisse, sa présence dans la voussure pourrait bien indiquer qu'au moment de la construction du portail, l'église faisait partie de la manse épiscopale car il est le saint patron de la cathédrale d'Auxerre.

Mais ce n'est peut-être pas la seule raison pour sa présence dans le portail. Il faut aussi considérer la Lapidation dans le contexte iconographique du portail. Elle marque un événement important dans l'histoire du christianisme : après le Christ, Étienne était le premier à mourir pour ses convictions chrétiennes et il marque ainsi le début de la lutte contre ceux qui n'adhèrent pas à la nouvelle foi. Si l'on présume qu'il y avait effectivement une Adoration aux ébrasements, l'accent aurait été mis sur la naissance et l'humanité du Christ, une notion développée davantage dans la frise des chapiteaux. La naissance du Sauveur marqua le début du temps terrestre pour les chrétiens, symbolisé par les travaux des mois. Ce temps terrestre est aussi marqué par la lutte contre les hérétiques et par les hommes qui meurent pour leur foi. Le martyr de saint Étienne représente le début de cette lutte qui prendra fin à la fin des temps, prévue par saint Jean dans l'Apocalypse. On peut donc reconnaître une certaine insistance sur la manifestation de la foi chrétienne : les rois mages, gentils qui viennent adorer le Christ et le reconnaissent comme roi des rois, se rallient à lui. Et saint Étienne fut la première victime de l'incrédulité. Il s'agit de deux moments apparemment opposés, mais qui annoncent le triomphe ultime du christianisme.

²⁰¹ *Ibid.*

2.3 CONCLUSION

Jusqu'à présent nous avons traité les thèmes iconographiques de manière isolée, en approfondissant le sens de base de chacun des éléments du portail. Nous pouvons ainsi tenter de comprendre l'ensemble du programme qui est constitué d'un rassemblement d'images présentant par leur combinaison un exposé particulier. Avec l'avènement de l'art gothique, « le portail ne peut plus être compris comme une juxtaposition idéale de figures indépendantes, mais comme une sorte de scène sur laquelle se déploient les histoires du salut »²⁰². Le programme iconographique s'étend alors sur toutes les parties autour de l'entrée d'église. Bien que nous ayons très peu de données historiques et que certains des éléments du portail ne sont pas identifiés avec certitude, il est nécessaire d'interpréter les hypothèses du sens global du portail.

Ce n'est donc pas la vision eschatologique de la fin des temps qui est évoquée par le programme apocalyptique à l'entrée de l'église de Vermenton, mais l'apparition triomphale de Dieu à la fin des temps et la victoire ultime de la foi chrétienne. Linda Seidel a souligné qu'au Moyen Âge, les images de la vision de saint Jean ne font pas toujours référence à la fin des temps « apocalyptiques » comme nous l'entendons aujourd'hui :

« The conclusion I come to about the nature of apocalyptic imagery in the West in the Middle Ages is that pictorial motifs from Revelation did not, by themselves, (re)produce the immediacy and intensity of John's narrative and ought not to be construed as either independent or absolute indicators of apocalyptic attitudes about the end of time wherever they appear. Frequently their primary purpose was to provide illustration for John's critical text about Christian history as a stimulus, as Suzanne Lewis suggests, to introspective meditation. »²⁰³

L'Adoration des Mages, la Lapidation de saint Étienne et les brigands attaquant la Sainte Famille représentent des épisodes de la chrétienté triomphante.

²⁰² « [...] das Portal [ist] nicht mehr als « ideales » Zusammensein von Gestalten je eigenen Gehalts verstanden, sondern als eine Art unräumlicher Bühne zur andeutenden Entfaltung von Heilsgeschichten. » (Kerber, 1966, p. 58).

²⁰³ Linda Seidel, « Apocalypse and Apocalypticism in Western Medieval Art », dans *The Encyclopedia of apocalypticism*, vol. 2 : *Apocalypticism in Western history and culture*, éd. par Bernard McGinn, New York, Continuum, 2000, p. 500.

Mais c'était le récit de la vision apocalyptique qui fut encore plus particulièrement mis en rapport avec la victoire sur ceux qui menaçaient le christianisme comme l'a démontré Seidel²⁰⁴. Un regard sur l'époque qui a vu émerger ce texte, peut en donner les raisons et aider à comprendre la signification de ce récit obscur et énigmatique. Ainsi on sait que lors de la composition du texte de l'Apocalypse dans le dernier tiers du I^e siècle sous le règne des empereurs Néron (vers 67-70) et Domitien (vers 90-96), les premiers Chrétiens connurent des persécutions et des oppressions sanglantes. Cette violence anti-chrétienne s'est imprégnée dans le texte : dans un langage codé propre aux prophéties est annoncé le triomphe ultime du christianisme, et la victoire sur la Bête de l'Apocalypse²⁰⁵. Le récit apocalyptique est donc dès l'origine associé aux difficultés connues par les fidèles du christianisme. Selon l'époque, la Bête représentait le César lors des premiers persécutions, elle incarnera l'Islam à l'époque des croisades tout comme elle représentera l'hérésie luthérienne ou calviniste pour les « papistes » et les « papistes » pour les réformés au temps de la Réforme²⁰⁶. Cette menace de l'Islam nettement associée à la Bête de l'Apocalypse se manifesta aussi dans l'art par l'usage de motifs qui seront de véritables signes de l'Islam. Linda Seidel en a découvert dans le *Commentaire* de Béatus. Il s'agit selon elle de signes tel que l'arc outrepassé ou l'équipement militaire associé au pouvoir et à la supériorité de l'ouest²⁰⁷ : « The incorporation of such pictorial signs into a text that was initially written in opposition to an internal, doctrinal dispute transformed the book into a narrative about an external enemy's palpable threat »²⁰⁸.

L'Adoration des rois mages était à l'époque également interprété comme une manifestation de la victoire du christianisme ainsi que l'avait démontré saint Augustin : ils seront les premiers païens à qui Dieu s'est révélé, leur adoration est

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 68. Le caractère mystérieux du texte qui annonce le triomphe du Christ aurait permis aux chrétiens de communiquer clandestinement avec les fidèles dans ce temps difficile, où la pratique libre de la croyance et une critique ouverte du pouvoir en place étaient impossibles.

²⁰⁶ Réau, 1955-1959, t.II, p. 669. « L'Apocalypse, sollicité dans tous les sens, reste une arme de combat, une épée affilée dont la pointe ne s'émousse pas » (*Ibid.* p. 670). Christe a noté un décalage entre le nombre des représentations de l'Apocalypse dans l'iconographie triomphale tandis que les commentaires se font rares. Il en conclut que l'intérêt pour les Apocalypses devait alors être plus politique que religieux. (Christe, 1996, p. 7)

²⁰⁷ Seidel, 2000, p. 470.

²⁰⁸ *Ibid.*

donc la reconnaissance de la Venue du fils de Dieu, incarné sur terre²⁰⁹. Dorothy F. Glass a démontré dans un contexte global le rapprochement que l'on pouvait établir entre le mouvement des croisades et le portail de l'église Sant'Andrea à Pistoia en Toscane, où le linteau représente une Adoration des Mages²¹⁰. Selon elle, « the interest in the Magi and their relics was intense during the seventh decade of the twelfth century, for Frederick Barbarossa, having entered Milan on March 26, 1162, ordered the Magis's relics translated from the vanquished city to Cologne »²¹¹. L'iconographie des rois mages aurait ici plus particulièrement appuyé la propagande de la croisade menée par Barberousse car Pistoia était une ville loyale à l'empereur. On ne peut faire à Vermenton une telle association. Mais l'époque dans laquelle la construction du portail s'inscrit était dominée par la reconquête de la ville sainte où la Bourgogne a joué un rôle central lors des croisades. Chantal Arnaud a souligné que Vermenton était une place forte des comtes d'Auxerre-Nevers²¹², ils auraient donc pu jouer un rôle dans la construction de l'église de Vermenton. Les comtes d'Auxerre-Nevers étaient très impliqués dans les croisades du XII^e siècle. Ainsi, Guillaume II (1097-1147) alla vers 1100 avec 15'000 hommes en Terre Sainte²¹³. Guillaume III (1147-1161) partit également à la croisade : « Guillaume prit aussi une résolution de piété. La croisade ayant été prêchée à Vézelay, il s'enrôla dans le rang de ceux qui devoient partir pour cette guerre »²¹⁴. En 1167, ce fut le tour de Guillaume IV (1162-1168) : « Guillaume partit pour aller à la guerre contre les infidèles dans la Terre-

²⁰⁹ Glass, 1997, p. 16.

²¹⁰ Le linteau date de 1166 et porte l'inscription suivante (cite dans Glass, 1997, p. 11) : « Behold the Magi come following the royal star. You, Herod, were deceived, because you wanted to destroy Christ. The star directs the Magi, Melchior, Caspar, and Balthasar. They give the child the three gifts. »

²¹¹ *Ibid.*, p. 16-17.

²¹² Arnaud, 1997, p. 10 du chapitre sur Vermenton.

²¹³ « Comme les faits qui le regardent, de quelque nature qu'ils soient, servent à fixer la chronologie, je crois pouvoir faire remarquer que, dès l'an 1100, ce comte Guillaume II du nom, donnant une église à l'abbaye de Saint-Michel de Tonnerre, nous instruit du dessein où il étoit d'aller à la Terre-Sainte; on lit dans l'acte que les religieux lui promirent de prier Dieu pour lui à la messe conventuelle de chaque jour et aux heures canoniales, pendant tout le temps que son pèlerinage dureroit. Ce fut un peu après cet acte qu'il partit accompagné de quinze mille hommes, pour aller secourir les chrétiens du nouveau royaume de Jérusalem. » (Abbé Lebeuf, *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse*, Continué jusqu'à nos jours avec addition de nouvelles preuves et annotations par M. Challe, M. Quantin, Marseille, Laffitte Reprints, 1978 (1743), t.III, p. 69).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 82. « On n'est pas informé de la durée du voyage de Guillaume à la Terre-Sainte. Il est constant qu'il étoit de retour en l'an 1149. » (*Ibid.*, p. 83)

Sainte, après en avoir fait publiquement le vœu dans l'église de La Charité »²¹⁵. Mais il succomba à la peste et demanda d'être inhumé à Bethléem, un lieu qu'il vénérât particulièrement²¹⁶. Or c'est précisément à Bethléem que les Mages ont adoré l'enfant Jésus. On sait que Guillaume IV était accompagné en Terre Sainte par son frère Gui qui lui succéda (1168-1176).

L'Église de la Bourgogne a également été très active lors de ces croisades. C'est à Vézelay qu'en 1146 saint Bernard a prêché la deuxième croisade et qu'en 1190, Richard Cœur de Lion et Philippe Auguste y ont proclamé le début de la troisième croisade²¹⁷. Dans son étude « The central tympanum at Vézelay », Adolf Katzenellenbogen a démontré que le contexte des croisades qui devait présider lors de l'élaboration du programme du narthex de Vézelay (vers 1130) a influencé celui-ci²¹⁸. Il y voit une parallèle entre la mission conférée aux apôtres par le Christ et la mission des croisés : « The encyclopedic *Mission of the Apostles* prefigures the new mission of the crusaders »²¹⁹. Avant l'Ascension, le Christ avait prédit aux apôtres qu'ils allaient recevoir du Saint Esprit le pouvoir d'aller porter son message au monde entier, jusqu'aux coins les plus reculés, ce qui fut représenté dans le portail par la présence des peuples les plus éloignés et les plus étranges²²⁰. Katzenellenbogen rappelle que, lorsqu'en 1095, Pape Urbain II s'adressa à l'assemblée du Concile de Clermont, son discours prit la forme d'une proclamation de la nouvelle mission conférée aux clercs et aux laïques : « both clerics and laymen were called upon to reconquer the lost parts of the world for the Christian faith and to liberate Jerusalem, the navel of the earth, and the Lord's Sepulcher »²²¹.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

²¹⁶ *Ibid.* « Son corps fut porté à Bethléem pour y recevoir la sépulture, par les soins de son frère Gui, qui l'avoit accompagné dans le voyage. » (*Ibid.*).

²¹⁷ Adolf Katzenellenbogen, « The central tympanum at Vézelay. Its encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade », *Art Bulletin*, vol. 26, n° 3 (sept. 1944), p. 148.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 149. Ceci est renforcé par le fait que les croisés s'appelaient *apostolorum filii*. (*Ibid.*, p. 149).

²²⁰ *Ibid.*, p. 148. « The canonical Acts of the Apostles and apocryphal acts report how the twelve apostles had, each in his allotted region, conquered the world for the Christian faith » (*Ibid.*, p. 148). L'étrangeté de ces peuples se base sur la prophétie énigmatique d'Isaïe dans l'Ancien Testament qui prédit la rédemption de l'humanité : « Isaiah's prophecies seem to be translated on the lintel out of dramatic pictorial language into dramatic relief sculpture » (*Ibid.*, p. 144).

²²¹ *Ibid.*, p. 148. Ce qui était atteint par les apôtres était renversé par l'expansion de l'Islam en Asie, en Afrique, et même des parties de l'Europe.

On retrouve également dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre une fresque datant de l'époque de l'évêque Humbaud (1092-1114), et qui représente le Christ monté sur un cheval blanc et entouré de quatre anges également à cheval (Apocalypse 19, 11-16). Humbaud lui-même fut très impliqué dans la première croisade et c'est pourquoi Don Denny y a vu une analogie entre le Christ et les croisés appelés *milites christi*, qui utilisèrent la croix du Christ sur leur bannière²²².

On peut voir par ces exemples qu'en Bourgogne et ailleurs existaient des ensembles monumentaux qui font référence aux croisades et à la victoire finale du christianisme. Ce rapprochement reste, au portail de Vermenton, une hypothèse. Mais il relève du contexte historique général, particulièrement en Bourgogne. À une époque de lutte active contre l'Islam, il n'est pas surprenant de voir des répercussions sur les créations artistiques. Le rassemblement de l'apparition triomphale à la fin des temps au tympan, de l'Adoration des Mages aux ébrasements ainsi que de l'emphase sur le voyage dans les chapiteaux – trois côtés sur quatre y sont consacrés – pourrait être interprété à la lumière du temps des croisades.

Le triomphe final du christianisme et l'attente de l'apparition de Dieu à la fin des temps sont les thèmes centraux du portail de Vermenton. Les Mages (sinon aux statues-colonnes, du moins sur le chapiteau et dans la voussure) à qui la naissance du Sauveur avait été annoncée et qui, à l'encontre d'Hérode symbolisant l'aveuglement des juifs, le reconnaissent comme étant le roi des rois. Cette dualité est reprise dans l'épisode des deux brigands dont l'un se convertira. Les rois mages incarnent le monde païen et rappellent par leur présence la prétention universelle de la chrétienté. Saint Étienne est le premier qui meurt pour sa foi et annonce dans un contexte apocalyptique le triomphe ultime de la chrétienté. On peut ainsi considérer que le programme de Vermenton évoque non seulement la promesse du retour triomphal de Dieu à la fin des temps, mais également l'attente au salut, tout comme l'a évoqué Stierlin : « l'Apocalypse devint comme le programme codé d'une avancée collective vers le salut »²²³.

²²² Don Denny, « A romanesque Fresco in Auxerre Cathedral », *Gesta*, vol. 25 n° 2 (1986), p. 197-202.

²²³ Duby dans Stierlin, 1978, p. V.

3. STYLE ET COMPOSITION

Après avoir étudié le programme iconographique du portail de Vermenton, nous approfondissons l'aspect matériel de sa sculpture. Ce n'est pas seulement par des liens thématiques avec d'autres réalisations artistiques, ou l'histoire de la commune que nous pouvons situer un monument dans son époque. En analysant le style et la composition d'un portail, on peut déterminer sa place au sein d'une production montrant des traits similaires. Dans le cas des monuments du premier art gothique, on insiste en général sur l'importance du portail royal de Chartres dans le développement de ce nouveau style en sculpture monumentale. Pourtant, ces dernières années, on a été amené à reconsidérer sa prédominance. Nous avons déjà noté que si le portail de Vermenton présente plusieurs parallèles avec Chartres, il témoigne néanmoins d'une autonomie certaine quant au programme iconographique. Puisque l'iconographie peut se transmettre de façon indépendante du style, ce n'est donc qu'en tenant compte des rapports à la fois stylistiques et formels au sein de notre corpus que l'on peut réellement établir des liens avec Vermenton.

Contrairement à l'analyse iconographique, la comparaison stylistique peut permettre de dater de façon globale un monument²²⁴. Mais, ne constituant pas un moyen absolu elle nous suggère seulement des repères approximatifs. Jean Wirth s'est consacré à ce problème dans son ouvrage *La datation de la sculpture médiévale* : « Telle que l'histoire de l'art l'utilise, la notion de style sert à classer les œuvres en fonction de leurs caractères esthétiques, pour les attribuer à une époque, à une région ou à un individu »²²⁵. L'auteur approuve l'étude stylistique, mais soulève également les problèmes ainsi que les limites qui l'accompagnent. Les difficultés commencent déjà avec la définition du « style » puisque notre compréhension de celui-ci est différente du Moyen Âge où les textes louent l'intelligence et le talent

²²⁴ Les liens iconographiques que nous avons évoqués dans le chapitre précédent n'ont pas servi à un but de datation, car comme l'a noté Jean Wirth : « le recours à l'iconographie comme moyen de datation est le plus souvent inutile ou dangereux » (Wirth, 2004, p. 81).

²²⁵ *Ibid.*, p. 89.

d'un artiste mais omettent la question de l'originalité d'un travail²²⁶. Doit-on donc considérer une dimension de l'œuvre qui n'était pas perçue de la même façon à l'époque de sa création ? Selon Wirth, oui : « Même si la notion de style n'existe pas telle que nous la comprenons aujourd'hui, il serait absurde de ne pas en tenir compte »²²⁷. La complexité des phénomènes artistiques est réticente à des règles et des définitions trop rigoureuses, mais en restant conscient de ses limites, l'analyse du style peut nous apporter son témoignage²²⁸.

L'étude de documents est une des principales sources de datation pour la sculpture médiévale, mais elle peut s'avérer délicate lorsque l'auteur du document, s'adressant à ses contemporains, omet le contexte précis de la rédaction (qui était bien évidemment déjà connue par ceux à qui le document s'adresse). La mention d'une consécration par exemple ne révèle rien sur l'état du chantier ; souvent, on a profité du passage d'un haut dignitaire afin de consacrer une nouvelle église, même s'il en existait que les fondations. Malheureusement, nous n'avons découvert aucun document en mesure d'éclairer l'histoire de Notre-Dame de Vermenton ou de nous donner des repères quant aux travaux exécutés au monument. Toutefois, le portail de Vermenton est doté d'inscriptions qui peuvent être analysées et datées en fonction du caractère épigraphique, soit par la forme des lettres, soit par les formules du texte. Bien qu'on puisse seulement les dater de façon imprécise, elles fournissent néanmoins des indices précieux.

Le fait que la plupart des monuments clef de l'époque médiévale ne sont pas datés avec certitude ou ont été détruits pose un problème majeur et impose des limites à toute étude comparative puisqu'il est difficile d'établir une chronologie sans points d'ancrage. Mais, la comparaison stylistique ne sert pas uniquement à la datation, elle permet également d'inscrire le portail au sein d'un groupe de monuments, de saisir sa place dans le région et dans le développement de certains principes artistiques. C'est ce que nous tentons de faire dans ce chapitre suivant.

²²⁶ *Ibid.*, p. 90.

²²⁷ *Ibid.*, p. 218.

²²⁸ « Il faut convenir qu'un courant artistique est une réalité complexe, rebelle aux définitions trop rigoureuses, mais une réalité quand même » (*Ibid.*, p. 109).

3.1. DESCRIPTION FORMELLE DU PORTAIL DE VERMENTON

Avant de comparer le style du portail de Vermenton à celui d'autres monuments, nous établirons d'abord quelques particularités de sa sculpture, notamment par rapport au traitement des drapés et les proportions de la figure humaine. En effet, sans toutefois être trapues, les statues-colonnes de notre étude ne sont pas aussi élancées et élongées que celles de Chartres (fig. 124-128) et, contrairement à ces dernières, elles ont un volume accru tant en largeur qu'en profondeur (fig. 61-72). D'ailleurs, bien que leurs épaules soient retombantes, elles ne sont pas pour autant menues, car elles ne sont ni coincées dans leur niche, ni complètement soumises à la forme du pilier. Une chose semblable s'observe dans l'archivolte : un mouvement qui émane de l'intérieur même des figures les détache du mur et les projette dans l'espace tridimensionnel du claveau. Les quelques têtes qui subsistent dans les voussures et les chapiteaux nous révèlent des visages plutôt allongés avec des pommettes saillantes prononcées, des lèvres pulpeuses et des yeux en forme d'amande, circonscrits par une ligne délicate (fig. 115-117). Les yeux ne sont jamais percés. Les têtes témoignent d'une grande diversité qui ajoute à la richesse sculpturale du portail.

Les tissus des biaux tombent en plis épais et accentués qui laissent parfois apparaître l'anatomie du corps (fig. 20, 73, 74, 98, 99). L'effet oscillant entre le corps dissimulé et le corps révélé, obtenu par les tourbillons autour des genoux et hanches ou le tissu moulant les bras et les jambes, rend la sculpture de Vermenton particulièrement saisissante. Contrairement au style du maître principal de Chartres, les drapés des personnages du portail de Vermenton sont plus lourds et volumineux et l'on perçoit mieux l'épaisseur du tissu²²⁹. Cet effet de volume est atteint grâce à la profondeur des plis et le recoupement fréquent de ceux-ci. Les plis tombent de façon plus naturelle que ceux plus stylisés du maître d'Étampes ou du maître principal du portail royal de Chartres. Dans les personnages des voussures autant que dans les statues-colonnes des ébrasements, on discerne un goût pour les plis qui convergent

²²⁹ Il n'y a pas à Vermenton la « fine quality of carving and narrow parallel pleats » du maître principal. (Nolan, 1985, p. 359).

vers un angle vif, formant des plis en « v »²³⁰ (fig. 73). Le bas des vêtements, particulièrement celui de la première statue-colonne de gauche, termine en bordures soufflées, une survivance de traditions romanes (fig. 62). L'impression de rigidité dans le drapé des tissus, notée par Lapeyre, provient plutôt de l'épaisseur et de la profondeur des plis que par une véritable sécheresse dans le style²³¹. L'abondance et la richesse des ornements des vêtements distinguent également la sculpture de Vermenton des autres exemples contemporains. Les orfrois et les galons des tuniques des statues-colonnes retiennent l'attention, notamment le ruban qui orne la jambe au-dessous du genou droit de la Vierge (fig. 75), qui semble caractériser une particularité de la sculpture vermentonnaise. On retrouve des bandes ornementales semblants sur les tuniques des anges et des Vieillards.

L'architecture du portail

Nous devons également préciser la morphologie de notre portail, c'est-à-dire l'articulation de sa structure architecturale. L'entrée de l'église qui se situe entre deux contreforts marquants et qui s'ouvre sur la nef centrale se trouve en légère saillie par rapport au mur de la façade occidentale (voir plan, fig. 177). Les ébrasements sont composés de trois ressauts et l'ensemble est inséré dans un mur épais. Le bandeau qui longe le côté intérieur des deux contreforts est sans lien avec la composition de la baie, on peut alors supposer que le portail et les contreforts n'étaient pas conçus en même temps (fig. 176).

L'arc de la baie est formé par un demi-cercle régulier, en plein cintre. Les piédroits sont trilobés, on peut par conséquent y voir un rapport avec les piles polylobées de l'intérieur. Les soubassements comprennent des bases attiques à griffes, formées de deux tores entourant un cavet creux et surmontées de colonnettes trapues qui sont soit coudées, soit droites (fig. 61). À l'origine, les statues des

²³⁰ Ces plis en forme de « v » étaient notés par Sauerländer, 1972, p. 401 (« liking for folds tapering to an acute angle ») et Nolan, 1985, p. 358 (elle parle de « v-folds »). On voit ces plis de manière exemplaire dans la première statue-colonne de gauche. Ces « v-folds » contrastent par leur angularité avec les plis curvilignes récurrents du style d'Étampes. (Nolan, 1985, p. 359).

²³¹ Lapeyre, 1960, p. 146.

ébrasements occupaient toute la longueur du fût de la colonne, jusqu'au-dessous des chapiteaux et dissimulaient donc complètement la colonne. Les statues-colonnes sont encastrées dans les angles de la paroi et sont séparées les unes des autres non pas par des colonnes, mais par les ressauts du mur. L'effet de resserrement est cependant diminué par le volume accru des statues : au lieu d'être coincées dans leurs niches, elles ressortent de la paroi. Les têtes étaient presque complètement détachées du fût de la colonne, alors que le volume du corps de la statue et celui de la colonne sont fusionnés²³². Ainsi, les figures étaient légèrement penchées vers le spectateur. Elles reposent sur une console lisse et ne sont pas surmontées d'un dèc mais directement du chapiteau qui est séparé de la statue-colonne seulement par un astragale. L'abaque est échancré. Les trois voussures de l'archivolte sont en continuité des trois statues-colonnes de chaque côté de l'ébrasement.

Les assises du mur sont horizontales. Les statues-colonnes occupent huit (de la console jusqu'au chapiteau) et le soubassement six hauteurs d'assises. Il y a donc une correspondance entre les assises et le décor sculpté.

2.2 L'ÉPOQUE DE TRANSITION ET QUELQUES-UNS DE SES MONUMENTS

Afin de bien cerner comment le portail de Vermenton s'inscrit dans le contexte artistique de son époque, nous allons rapidement présenter quelques monuments clef de la période entre l'art roman et l'art gothique. L'Île-de-France est considérée comme le centre du rayonnement de ces nouveaux concepts en sculpture et en architecture. Nous commencerons par les deux monuments associés plus étroitement à ces changements en sculpture monumentale qui surviennent en France vers 1140, soit l'abbaye de Saint-Denis et le portail royal de la cathédrale de Chartres. Par la suite, nous présenterons quelques portails associés au courant du « premier

²³² En revanche, à Chartres et à Étampes, les figures ne sont qu'une représentation figurative de la colonne. Les statues sont posées devant la colonne qu'elles ne dissimulent pas complètement. À Vermenton, l'effet de la colonne est donc de beaucoup diminué puisqu'elle est presque invisible. (Kerber, 1966, p. 58).

gothique » qui découlera des expériences acquises sur ces deux chantiers. Ils se caractérisent par la présence de statues-colonnes qui apparaissent pour la première fois dans cette forme à l'abbatiale de Saint-Denis. Parce que nous ne pouvons les approfondir tous, le chapitre présentera une sélection parmi ces monuments. Les monuments qui nous intéressent sont soit considérés comme ensembles sculpturaux marquants dans l'histoire du premier gothique – tels Saint-Denis et Chartres – soit ils sont situés relativement proche de Vermenton – comme Saint-Loup-de-Naud ou Provins.

2.2.1 L'Île-de-France

La basilique de Saint-Denis

Le portail de la basilique de l'abbaye de Saint-Denis marqua un point tournant dans l'art monumental du Moyen Âge (fig. 120). Sa place au début de l'époque de transition est importante, mais elle est souvent mise à l'écart par la grandeur et l'importance du portail royal de la cathédrale de Chartres. Suger, abbé de Saint-Denis de 1122 à 1151, était l'un des plus puissants patrons du XII^e siècle. Il fit reconstruire la partie occidentale avec un portail à trois baies (datant de 1140) et le chevet de l'église (consacré vers 1144). Il avait le pouvoir et les fonds pour engager les meilleurs artistes venant du Languedoc et de la Bourgogne afin qu'ils exécutent la sculpture de ce portail²³³. Suger amorça ainsi une nouvelle époque dans la sculpture monumentale : il introduisit une conception novatrice qui comprend l'unification de l'entrée au moyen du décor sculpté dans un rapport étroit entre architecture et sculpture²³⁴.

L'élément marquant était la statue-colonne qui orne les ébrasements et accueille le visiteur et qui est étroitement associée au développement du portail gothique. La zone autour de l'entrée d'église parvint ainsi à une unité visuelle et

²³³ Paul Williamson, *Gothic sculpture, 1140-1300*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 13-14.

²³⁴ « Like the masters of Burgundy and the Languedoc they [Chartres et Saint-Denis] relied on sculpture to give emphasis to the portals » (Adolf Katzenellenbogen, 1961 (1959), p. 4). Contrairement aux exemples romans, ceci atteint grâce à la consonance et non au contraste avec l'architecture.

structurelle qui était encore absente des grands portails romans comme ceux de Moissac ou d'Autun, emblématiques de l'art monumental roman : « What separated Saint-Denis from the Romanesque compositions [...] was the clarity of the layout and the expansion of iconographic and intellectual scheme »²³⁵. Contrairement aux portails romans où l'emphase du décor sculpté est soit mise sur le tympan (en Bourgogne et au Languedoc), soit sur les voussures (dans l'ouest de la France), à Saint-Denis tant l'archivolte que le tympan sont couverts de sculpture et l'ensemble se présente comme un tout harmonieux²³⁶. L'œil est guidé sans interruptions dans la lecture du décor sculpté. Le portail de Saint-Denis marqua donc l'avènement d'un changement décisif du rapport entre la sculpture et l'architecture²³⁷. La sculpture commence à affirmer son indépendance du mur et contribue de façon plus importante à la composition architecturale en accentuant les axes principaux de l'architecture et en dissimulant la masse de la paroi²³⁸.

Malheureusement, toutes les statues-colonnes ainsi que le trumeau de Saint-Denis ont disparu lors d'un agrandissement des portes en 1770 et le reste était détruit pendant la Révolution. Toutefois, nous possédons des gravures, exécutées avant la destruction par Antoine Benoist et publiées par Montfaucon dans *Les Monuments de la monarchie française* (1729-1733) (fig. 121 et 122). Elles sont, contrairement à celles qui sont publiées dans *l'Histoire de la Bourgogne* de Dom Plancher, plus fiables et montrent chaque statue-colonne individuellement.

La cathédrale de Chartres

Puisque la sculpture de Chartres a si bien survécu aux ravages de la Révolution, on a accordé plus d'importance au portail royal qu'à celui de Saint-Denis dans le développement du premier gothique. Les expériences de la nouvelle conception du portail gagnées à l'abbaye de Saint-Denis se poursuivent à Chartres (fig. 123-135). Mais, les sculpteurs de Chartres ne continuent pas simplement les recherches commencées à Saint-Denis : selon Doherty, « between Saint-Denis and

²³⁵ Williamson, 1995, p. 14.

²³⁶ Katzenellenbogen, 1961 (1959), p. 4.

²³⁷ *Ibid.*, p. 3.

²³⁸ *Ibid.*

Chartres a change occurred; the motifs of Romanesque Languedoc and Burgundy were somehow “transformed” by a new spirit which was introduced at Chartres »²³⁹. En gros, on y observe les mêmes éléments et une composition structurale semblable à celle de Saint-Denis, l'apparence d'unité dans l'ensemble du portail est cependant davantage développée, poussant plus loin les recherches et les expériences d'harmonie entamées à Saint-Denis²⁴⁰. Les contraintes physiques liées à l'emplacement de l'entrée ne sont cependant pas identiques dans les deux cas : les baies du triple portail de Chartres ne sont pas comme à Saint-Denis séparées par des contreforts, et connaissent donc par leur disposition même une plus grande homogénéité. L'arc en plein cintre est remplacé à Chartres par l'arc brisé, renforçant l'effet de verticalité. Le tout aboutit dans une organisation plus élaborée. L'élongation et la finesse des figures témoignent ainsi d'une continuation des influences bourguignonnes à Chartres, peut-être même plus marquées qu'à Saint-Denis²⁴¹. Jusqu'à présent, les chercheurs n'ont pas encore trouvé un consensus quant à la datation du portail ; les dates vacillent entre 1140 et 1160 avec la seule sûreté qu'il est postérieur à celui de Saint-Denis.

Dernièrement, les chercheurs ont commencé à réévaluer l'impacte de Saint-Denis dans le développement du gothique et de ne plus considérer le portail royal comme unique modèle qui aurait influencé les autres monuments du milieu et de la deuxième moitié du XII^e siècle²⁴². L'importance de la basilique de Saint-Denis était considérable à l'époque en tant que nécropole royale des rois mérovingiens, carolingiens et capétiens et ainsi symbole de la royauté. Grâce aux témoignages de l'abbé Suger, on peut situer la construction du portail de Saint-Denis dans le temps, contrairement à Chartres où la datation reste problématique.

²³⁹ Doherty, 1980, p. 56. Selon Stoddard, « the whole surface treatment changes at Chartres » (Stoddard, 1987, p. 13).

²⁴⁰ « A system of uniformity was established, following and developing the experiments made at Saint-Denis ». (Stoddard, 1987, p. 10)

²⁴¹ Les influences de la Bourgogne dans les portails de Saint-Denis et de Chartres sont souvent notées par les auteurs. Par exemple Doherty : « Burgundy played an important role in influencing the sculpture of the Île-de-France in the middle of the twelfth century, particularly the west façade of Chartres. » (Doherty, 1980, p. 5).

²⁴² « Neu hat man die Tendenz, Saint-Denis mehr Wichtigkeit zuzuschreiben und Chartres nicht mehr als zentraler Punkt, als « Vorbild » zu bezeichnen » (Staebel, 2003, p. 134).

Notre-Dame d'Étampes

Le portail sud de l'église Notre-Dame à Étampes est étroitement associé à la baie gauche du portail royal de Chartres²⁴³ (fig. 136-141). Les statues-colonnes des deux portails sont attribués au même sculpteur, le « maître d'Étampes », ou du moins au même atelier²⁴⁴. Il n'y a pas de consensus parmi les historiens de l'art quant à l'antériorité ou la postériorité de Chartres sur Étampes. Puisque les deux portails ne peuvent être datés avec certitude, le problème reste donc pour le moment irrésolu. Pour Staebel, qui a étudié en profondeur ce portail, les différences entre le style du maître d'Étampes et celui du maître principal sont cependant la conséquence d'une suite chronologique claire et prouvent l'antériorité d'Étampes sur Chartres²⁴⁵. Stoddard voit certaines parallèles avec le style et l'anatomie des figures de la sculpture de Saint-Denis ; Étampes serait donc antérieur au portail royal²⁴⁶. Kathleen Nolan qui a écrit une thèse sur Notre-Dame d'Étampes considère également le portail d'Étampes comme précurseur de celui de Chartres²⁴⁷. La ville d'Étampes, jadis lieu d'une résidence royale qui était directement reliée à l'église Notre-Dame par le portail sud et où de nombreux conciles religieux avaient eu lieu. Considérant l'importance et la grandeur de la ville d'Étampes, on peut concevoir que son décor sculpté ait eu une certaine importance et qu'il aurait pu influencer un projet ambitieux comme celui de Chartres. Le style de la sculpture d'Étampes est très particulier et à part la baie gauche du portail royal de Chartres il ne trouve aucune résonance en France²⁴⁸.

²⁴³ Plusieurs sculpteurs ont travaillé au portail royal, les plus importants étant le maître principal qui s'est occupé principalement de la baie centrale et le maître d'Étampes dont on voit les statues-colonnes dans la baie gauche. Nous reprenons ici l'attribution des mains telle qu'établi dans la plus récente étude du portail royal de Chartres par Stoddard en 1987.

²⁴⁴ Non seulement le style de la sculpture des deux portails est très similaire, mais également l'insertion des statues-colonnes dans la paroi, les proportions des figures, la composition du soubassement, et la frise des chapiteaux montrent une très grande similitude.

²⁴⁵ Staebel, 2003, p. 143.

²⁴⁶ Stoddard, 1987, p. 31-32. En outre, Stoddard a observé une relation dans le « figure style » de Saint-Denis (dans la forme des vêtements et dans les disjonctions anatomiques) ce qui pourrait, selon lui, indiquer l'antériorité d'Étampes. Kathleen Nolan par contre ne voit aucun lien direct entre Saint-Denis et Étampes. (Nolan, 1985, p. 348).

²⁴⁷ Nolan, 1985, p. 348.

²⁴⁸ Staebel et Nolan contestent dans leurs études respectives du portail d'Étampes des liens stylistiques souvent évoqués entre la sculpture d'Étampes et celle la Bourgogne. Selon Nolan, il y a des « essential differences in proportion, conception of drapery and techniques of execution » et que « the apparent similarities between Étampes and Burgundy are misleading » (Nolan, 1985, p. 351). Bien que les plis soufflés et les plis en spirale du style d'Étampes sont souvent associés à la Bourgogne, il s'agit selon Nolan d'un élément qui est commun à l'art roman et se trouve aussi dans d'autres régions. L'emphase

2.2.2 La Bourgogne

Saint-Bénigne de Dijon

Le triple portail de la façade occidentale de l'abbatiale Saint-Bénigne de Dijon a jadis constitué le plus grand et le plus important ensemble de sculpture du premier gothique en Bourgogne²⁴⁹. Mais, Saint-Bénigne a connu le même sort que Saint-Denis : puisque le décor sculptural a été ôté en entier, il est difficile d'attribuer à l'abbaye l'importance qu'elle avait auparavant, aussi du point de vue artistique. Nous ne possédons qu'une gravure publiée dans *l'Histoire de la Bourgogne* et comme pour Vermenton, il est difficile d'en tirer des conclusions (fig. 142). Il n'y a que le torse de la statue-colonne de saint Pierre ainsi que la tête du trumeau de saint Bénigne qui ont survécu. La question de la datation s'avère donc difficile et les opinions des auteurs divergent largement. D'un côté, il y a ceux qui défendent le point de vue d'une datation « haute », avant 1147 et donc avant Chartres, comme Vöge, Grodecki, Pierre Quarré, Kerber et Doherty²⁵⁰. Plus récemment on a cependant tendance à accorder à Saint-Bénigne une datation plus basse, vers 1160²⁵¹. Pour Fabienne Joubert, qui a travaillé sur la sculpture de Saint-Bénigne, les liens avec les cloîtres de Saint-Denis et de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne permettent une datation dans le troisième quart du XII^e siècle²⁵².

sur la masse, la solidité et les proportions robustes est pour Nolan un « clear contrast to slender, attenuated forms of Burgundian Romanesque ». (*Ibid.*, p. 351). Pour Staebel, « stilistische Parallelen sind nur in Ansätzen vorhanden [...] sie reichen nicht aus, um von einem Wirken des Meisters in Burgund zu sprechen oder dessen Herkunft aus diese Kunstlandschaft herzuleiten » (Staebel, 2003, p. 171). Il insiste cependant sur les parallèles avec des fragments de Nazareth où il doit selon lui s'agir du même sculpteur ou du même atelier. (*Ibid.*, p. 228).

²⁴⁹ « Saint-Bénigne de Dijon was one of the greatest religious foundations in twelfth century France and its façade must have constituted one of the most important sculptural ensembles in the mid-twelfth century » (Doherty, 1980, p. 11).

²⁵⁰ Recueilli dans Fabienne Joubert et Monique Jannet-Vallat, *Sculpture médiévale en Bourgogne : collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2000, p. 117 et Doherty, 1980, p. 10.

²⁵¹ Wilhelm Schlink, Léon Pressouyre et Willibald Sauerländer en 1970, Paul Williamson en 1995. Recueilli dans Joubert et Jannet-Vallat, 2000, p. 117 et Doherty, 1980, p. 26.

²⁵² Joubert et Jannet-Vallat, 2000, p. 117. Joubert ajoute à ceci : « Ainsi il semble que les sculptures de Saint-Bénigne participent pleinement aux premières recherches de naturalisme qui, au cours du 3^e quart du XII^e siècle, conduisirent à conquérir un sens nouveau des volumes, des gestes et des expressions, tout en employant toujours un vocabulaire formel hérité de la génération de leurs maîtres. » (*Ibid.*, p. 118).

Si l'on se fie à la gravure, le programme iconographique était assez différent de celui de Saint-Denis et de Chartres²⁵³. La présence des statues-colonnes trahit une certaine influence de l'Île-de-France, mais trop d'éléments – comme le programme, la relation entre la figure et la colonne, la voûte en plein cintre et l'absence d'une frise narrative – distinguent le portail de Saint-Bénigne de celui de Chartres et le rapprochent davantage de celui de Saint-Denis²⁵⁴.

Saint-Lazare d'Avallon

Le triple portail – dont la baie centrale et la baie droite subsistent – de la façade occidentale de Saint-Lazare à Avallon fait partie de ce groupe de monuments du premier art gothique en Bourgogne, avant tout à cause des statues-colonnes qui ornaient naguère les ébrasements (fig. 158-169). Le mélange de traits bourguignons, perceptibles dans l'ornement des voussures et dans le tympan latéral²⁵⁵, et d'un élément venant de l'Île-de-France, la statue-colonne, confère un caractère particulier au portail²⁵⁶. L'unique statue-colonne qui a survécu montre selon Nolan des traits bourguignons aussi bien que chartrains²⁵⁷. Si l'on s'appuie sur la gravure publiée par

²⁵³ Au tympan se trouvent à côté d'un Christ en Majesté, entouré des quatre Évangélistes des séraphins et la représentation de l'Éclésiaste et de la Synagogue. Le linteau était consacré à une suite narrative de scènes de l'Enfance du Christ (le Voyage, l'Adoration et le Songe des Mages, l'Annonce aux bergers et la Nativité avec Joseph). Dans les voussures se trouvaient outre des anges et des Vieillards des scènes narratives (le Massacre des Innocents et d'autres scènes non identifiées) et un rinceau peuplé. Cette identification se fonde sur la gravure publiée par Plancher.

²⁵⁴ Fabielle Joubert a également noté que « le programme hagiographique conduisit plusieurs auteurs à reconnaître une formule comparable à Saint-Denis » (Joubert et Jannet-Vallat, 2000, p. 114). Ceci se voit surtout dans le fait d'avoir dans les deux façades un tympan latéral dédié au saint martyr (saint Denis et saint Bénigne).

²⁵⁵ Bien que les représentations des anges, des Vieillards et des travaux des mois se trouvent également à Chartres, on ne peut voir un air de familiarité dans le style des deux portails. Le mouvement à Avallon contraste avec le calme de Chartres. Le style de la sculpture figurative poursuit décidément la tradition romane bourguignonne tout comme l'ornement des voussures qui est également typique de la région.

²⁵⁶ Selon Stürmer, l'influence de l'Île-de-France se limite à l'utilisation des statues-colonnes et de quelques formes ornementales communes. (Andreas Stürmer, *Die ehemalige Kollegiatskirche Saint-Lazare zu Avallon*, Köln, Vertrieb, Abt. Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1984, p. 230-35). Pour Doherty, « Neither tympana, lintels, nor archivolt at Avallon show the slightest dependence on the Île-de-France. [...] The sculpture at Avallon is [...] either simple narrative or decorative and not, as that of Chartres ideological or philosophical. » (Doherty, 1980, p. 87-88).

²⁵⁷ Selon Nolan, les plis verticaux ainsi que la position menue des bras montrent une influence chartraine, tandis que l'élongation extrême et l'intensité de l'expression faciale signalent une influence bourguignonne. (Nolan, 1985, p. 356). Pour Doherty, « some connections can be made with the Chartres Headmaster's style in the drapery » au niveau des statues-colonnes. (Doherty, 1980, p. 92). Le fait que les plis sont plus linéaires et verticaux, montre cependant que « the lengthening of the Avallon

Plancher, une séquence narrative représentant une Annonciation se trouvait aux ébrasements du portail central²⁵⁸.

Comme pour les autres portails, il n'y a pas de consensus au sujet de la datation : elle varie entre 1150 et 1170²⁵⁹. Il est difficile d'établir des parentés de style parce que celui d'Avallon est assez unique. Les liens avec Saint-Bénigne semblent limités²⁶⁰. Stürmer croit voir une familiarité avec la Charité-sur-Loire et Bourges²⁶¹. Stylistiquement, la sculpture d'Avallon est très loin des exemples de l'Île-de-France et de la Champagne.

2.2.3 Portails à baie unique

À l'exception d'Étampes, nous n'avons jusqu'à maintenant que traité des triples portails munis de statues-colonnes et de programmes iconographiques complexes. Mais, comme celui de Vermenton, il y a de nombreux portails qui sont composés seulement d'une baie unique et qui par conséquent sont dotés d'un programme iconographique réduit. Des rares exemples qui ont bien conservé leur décor sculpté se trouvent à Saint-Loup-de-Naud, à Provins, à Bourges²⁶² (fig. 172 et 172), Au Mans²⁶³ (fig. 170) et à Angers. Nous allons nous intéresser avant tout aux portails de Saint-Loup-de-Naud et de Provins qui, bien qu'ils ne soient pas dans

figure is more pronounced and is surely a linear descendant of the figures in the Last Judgment tympanum of Autun.» (*Ibid.*, p. 92). La tête est également « purely burgundian in its decorative quality. » (*Ibid.*).

²⁵⁸ « The apparently Burgundian taste for dramatic grouping of statues-colonnes finds an earlier corollary in the vigorously interacting pier sculpture of the narthex of Vézelay. » (Nolan, 1985, p. 356).

²⁵⁹ Doherty, 1980, p. 31. Elle date Avallon après Saint-Bénigne, aux alentours de 1160. Stürmer, date le portail de 1170. (Stürmer, 1984, p. 236).

²⁶⁰ Stürmer, 1984, p. 230 et Doherty, 1980, p. 143.

²⁶¹ Stürmer, 1984, p. 230. Il date la Charité-sur-Loire aux alentours de 1150 et Bourges vers 1160. Selon Doherty, le portail d'Avallon est exceptionnel car les autres monuments qui ont des archivoltas purement ornementales (Charlieu, Semur-en-brionnais, Saint-Germain d'Auxerre, Donzy-Saint-Marie) n'ont pas des statues-colonnes. (Doherty, 1980, p. 142). Selon elle, influence principale à Avallon vient de Vézelay et d'autres monuments bourguignons de l'époque romane. (*Ibid.*, p. 31 et p. 143).

²⁶² Daté par Xavier Barral i Altet vers 1170-75. (Xavier Barral i Altet, « L'expansion du gothique (1150 – 1280) » dans *La sculpture : le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle*, éd. par Georges Duby, Xavier Barral i Altet et Sophie Guillot de Suduiraut, Genève, Skira, 1989, p. 116)

²⁶³ Daté par Stoddard vers 1150. (Stoddard, 1987, p. 33).

l'environnement immédiat de Vermenton, sont intéressants dans le cadre de notre étude puisqu'ils se trouvent en Champagne, entre Chartres et la Bourgogne.

Les églises Saint-Ayoul de Provins²⁶⁴ (fig. 151-157) et Saint-Loup-de-Naud²⁶⁵ (fig. 143-150) sont deux monuments à portail unique, avec une *Majestas* au tympan mais comme à Vermenton, leur programme se distingue considérablement de celui de Chartres²⁶⁶. Stylistiquement, les deux monuments sont très différents l'un de l'autre. Si Stoddard considère que la sculpture de Saint-Loup-de-Naud est directement inspirée de Chartres en raison de la configuration générale des statues-colonnes, du tympan et du linteau²⁶⁷, Clark Maines y voit plus d'affinités avec la sculpture de Sens, plus particulièrement avec celle de l'abbaye Saint-Pierre-le-Vif²⁶⁸. On ne peut donc inscrire les deux monuments dans un courant artistique émanant de Chartres, car trop évidents sont les éléments qui les en séparent.

Nous ne nous sommes pas attardés sur la question de la datation, ni avons-nous approfondi les différentes théories des liens et des influences entre ces ensembles sculptés. Il s'agit d'un choix de monuments, regroupés en fonction de notre recherche et qui ont des points de comparaison qui nous serviront à l'étude de notre portail. Notre-Dame de Vermenton fait partie des réalisations qui marquent le début d'un développement qui va aboutir dans la composition de portails présentant un « Gesamtrelief »²⁶⁹.

²⁶⁴ 1157 est généralement considéré comme *terminus post quem* pour le portail de Saint-Ayoul de Provins. (Stoddard, 1987, p. 33, et Geneviève Aliette de Rohan-Chabot, marquise de Maillé, *Provins, les monuments religieux*, Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1939, p. 86). Selon Maillé le portail était fini avant 1167. (Maillé, 1939, p. 86).

²⁶⁵ Dans le cas de Saint-Loup-de-Naud, la datation varie entre 1170-75 1155-66 (Wilhelm Schlink, *Zwischen Cluny und Clairvaux; Die Kathedrale von Langres, und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Berlin, W. de Gruyter, 1970) et 1170-75 (Barral i Altet, « L'expansion du gothique », 1989, p. 116).

²⁶⁶ À côté du Christ en Majesté entouré des quatre Vivants dans le tympan, les anges dans les voussures et des statues-colonnes aux ébrasements qui se trouvent également à Chartres, l'archivolte de Saint-Loup-de-Naud comporte un cycle sur la vie de saint Loup. Dans les deux cas, la frise de chapiteaux narratifs est absente. La voussure extérieure de Provins comporte des scènes variées.

²⁶⁷ Stoddard, 1987, p. 35

²⁶⁸ Maines, 1979, p. 248. L'influence de Sens est selon Maines, « alarmingly underevaluated in questions of interrelationships between Chartres West and Burgundy » (*Ibid.*). Sens est « potentially a major sculptural center geographically and politically between Burgundy, Chartres and the Champagne » (*Ibid.*).

²⁶⁹ Kerber, 1966, p. 57.

3.3 LES RAPPORTS STYLISTIQUES ENTRE LE PORTAIL DE VERMENTON ET QUELQUES MONUMENTS DE L'ÉPOQUE

Avant de présenter nos propres observations à l'égard des liens stylistiques entre les portails présentés ci-dessus, nous allons d'abord reconsidérer les opinions des auteurs qui se sont prononcés au sujet des liens stylistiques. Il faut cependant noter que la plupart d'entre eux ne se sont pas préoccupés de façon approfondie du portail de Vermenton ; leurs recherches couvrent des considérations plutôt générales dont notre sujet d'étude ne constitue souvent qu'une petite partie. Ils expliquent rarement en profondeur leurs remarques et leurs propos. Dans un deuxième temps, l'ensemble des influences proposées par ces auteurs sera critiqué, révisé et complété car notre démarche prend le portail de Vermenton comme pivot autour duquel nos réflexions seront formulées.

3.3.1 Les liens que proposent les historiens de l'art

De façon générale, l'église de Vermenton est associée à ce groupe de monuments qui s'inscrivent dans le développement des changements entamés avec le projet ambitieux de Suger :

« [...] la présence de statues-colonnes et l'alternance des piles attestent une influence des grands chantiers franciliens et bourguignons (Sens, Provins, Avallon, Dijon...). Elle marque ainsi la transition vers un nouvel art de bâtir au sein du diocèse d'Auxerre durant le dernier tiers du XII^e siècle. »²⁷⁰

Comme pour les autres portails à statues-colonnes de la deuxième moitié du XII^e siècle, le portail le plus souvent associé à celui de Vermenton est le portail royal de Chartres²⁷¹. Pendant longtemps, celui-ci était considéré comme le point de départ d'où émanait un style conçu en Île-de-France et qui se reflète dans les monuments de la même époque. À cet effet, on peut citer Émile Mâle : « Dès la seconde partie du

²⁷⁰ Sapin et Arnaud, 2006, p. 282.

²⁷¹ Philippe, 1907 p. 150 ; Mâle, 1998 (1922), p. 390 ; Aubert, 1930, p. 47 ; Lapeyre, 1960, p. 145 ; Hohl, 1978, p. 43.

XII^e siècle, la Bourgogne fut pénétrée par des influences venues de l'Île-de-France »²⁷² ou encore Marcel Aubert selon qui Vermenton est « un exemple intéressant de l'influence de l'art du portail royal de Chartres, de ceux de Saint-Denis, de Bourges, de Provins, de Saint-Loup-de-Naud, sur la sculpture de la Bourgogne »²⁷³ et qu'on peut « rapprocher cet ensemble sculpté de ceux de Saint-Ayoul de Provins, Til-Châtel, Germigny-l'Exempt, Bourges, issus des portails royaux à statues-colonnes de Saint-Denis et de Chartres »²⁷⁴. De façon générale, on a simplement intégré la sculpture de Vermenton à ce groupe plus ou moins défini d'entrées d'église à statues-colonnes aux programmes apocalyptiques du milieu et de la deuxième moitié du XII^e siècle. Même Ann Claire Doherty, qui conteste beaucoup l'influence de Chartres en Bourgogne, relève que « There can be no doubt that the artist of the sculpture of Vermenton was familiar with the Royal Portal, completed some twenty-five years previously »²⁷⁵.

Malgré ceci, le style de la sculpture des deux portails reste très différent. C'est aussi la conviction de Sauerländer qui note que : « there is not the slightest echo of the delicate but austere formal language of the Chartres Headmaster »²⁷⁶, une opinion qui est partagée par Lapeyre et Doherty²⁷⁷. Seule Nolan considère Chartres comme modèle dans la configuration de la draperie à Vermenton²⁷⁸.

Les formes distinctives qui accentuent les seins ainsi que le ventre de la Vierge et de façon plus subtile les genoux des rois en face ont attiré l'attention de Doherty qui y voit un trait distinctif du style de Saint-Denis et du maître

²⁷² Mâle, 1998 (1922), p. 390. Selon Mâle, « le portail de Vermenton relève de l'art qui prit naissance à Saint-Denis et à Chartres. » (*Ibid.*, p. 390).

²⁷³ Aubert, 1930, p. 47. Il ajoute à ceci dans son article de 1958 : « Il [le portail de Vermenton] montre l'influence des portails à statues-colonnes de l'Île-de-France et de la Champagne, de Saint-Denis et de Chartres à Provins et Saint-Loup-de-Naud, Notre-Dame de Paris et Senlis. » (Aubert, 1958, p. 278).

²⁷⁴ Aubert, 1958, p. 280. Déjà Philippe, quelques années auparavant, a fait les mêmes remarques : « on peut le [le portail de Vermenton] comparer à ceux de Chartres, de Saint-Ayoul de Provins, de Til-Châtel et de Germigny-l'Exempt, mais surtout à ceux de transept de la cathédrale de Bourges. » (Philippe, 1907, p. 150).

²⁷⁵ Doherty, 1980, p. 144.

²⁷⁶ Sauerländer, 1972, p. 401.

²⁷⁷ Lapeyre note que « sous le rapport de la technique, la différence entre Vermenton et le Portail Royal est appréciable » (Lapeyre, 1960, p. 146). Et Doherty se rallie à cet avis en écrivant que Vermenton « in no way reflects the style of the Headmaster of Chartres. » (Doherty, 1980, p. 94).

²⁷⁸ Vermenton est « in a general way modeled after Chartres ». (Nolan, 1985, p. 358).

d'Étampes²⁷⁹. Hormis ces tourbillons décoratifs qui accentuent les genoux et le ventre, elle note également la similarité des plis profonds dans les draperies – « wide deeply cut ridges of the drapery »²⁸⁰ –, des épaules pentues et du bandeau qui orne la jambe au-dessous de la jambe de la Vierge. Le style de Vermenton ne vient selon elle non pas de Chartres, mais plutôt de Saint-Denis par l'intermédiaire d'Étampes.

Quelques rapprochements ont été faits entre le portail de Vermenton et celui de Saint-Loup-de-Naud. Selon Émile Mâle, le style des statues-colonnes est semblable dans les deux cas²⁸¹. Kerber a constaté que l'insertion des statues-colonnes dans la paroi se fait de façon très similaire, dans des angles vifs²⁸². Lapeyre a noté deux parallèles entre ces portails : selon lui, le masque fantastique avec rinceaux d'un chapiteau du portail de Vermenton est une réplique du tailloir de Saint-Loup-de-Naud. En outre, son identification de la scène à l'extrémité droite de la voussure extérieure comme étant les rois mages devant Hérode se base sur la supposition que le sculpteur se serait inspiré du thème au même endroit à Saint-Loup²⁸³.

Les auteurs qui ont poussé plus loin la question des influences ont remarqué que le style et les thèmes iconographiques de la sculpture sont enracinés dans la tradition de la Bourgogne. Cependant, nous avons déjà remarqué dans le chapitre précédent, que l'argument d'un calendrier « bourguignon » – qualifié comme tel par les auteurs – ne tient pas²⁸⁴.

La sculpture du triple portail à statues-colonnes de Dijon a presque entièrement disparu. Tout de même on peut supposer qu'il n'est guère concevable qu'un portail d'une telle envergure n'ait pas eu des répercussions artistiques dans la

²⁷⁹ « The decorative quality of the drapery [des statues-colonnes] at Vermenton points to the style of the Saint-Denis and Etampes Masters at Chartres. » (Doherty, 1980, p. 95).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 181

²⁸¹ « Les statues adossées aux colonnes des deux côtés du portail, que la Bourgogne ne connaissait pas, apparaissent à Vermenton ; leur style les rapproche de celles de Saint-Loup-de-Naud. Le Christ en Majesté du tympan dérivait donc, non de celui de Cluny, mais de celui de Chartres. » (Mâle, 1998 (1922), p. 390).

²⁸² Kerber, 1966, p. 58.

²⁸³ Lapeyre, 1960, p. 140.

²⁸⁴ À Avallon, à Vézelay et à Autun, les représentations des travaux et des zodiaques sont insérées dans des médaillons tandis qu'à Chartres et à Vermenton, elles occupent le claveau en entier, sans encadrement.

région. Cet avis est partagé par Doherty et Lapeyre selon qui la sculpture de Dijon a eu une plus grande influence dans la Bourgogne que Chartres²⁸⁵. Sauerländer a noté que : « The construction of the portal [de Vermenton] bears a remote resemblance to the west portal of Saint-Bénigne »²⁸⁶ puisque dans le deux cas on a des colonnettes courtes et contondantes aux soubassements, ainsi qu'un arc en plein cintre et des scènes à plusieurs figures dans les archivoltés²⁸⁷. Déjà Courtépée (qui est cependant historien et non pas historien de l'art) a noté que le portail de Vermenton est « dans le goût de celui de Saint-Bénigne »²⁸⁸. Doherty est la seule à approfondir ses propos, mais malheureusement elle ne peut que s'appuyer sur la gravure publiée par Plancher qui est très inexacte. Conformément à l'auteur, la combinaison d'une variété de thèmes dans la voussure extérieure de Vermenton et leur arrangement d'une façon plutôt désorganisée rappellent l'archivolte du portail de Dijon où le même phénomène existait apparemment²⁸⁹.

Les formes circulaires qui soulignent l'anatomie des figures des ébrasements sont, selon Doherty, évocatrices non seulement d'Étampes mais aussi de Vézelay et d'Autun et témoignent donc d'une influence bourguignonne²⁹⁰. Les plis soufflés du bas des vêtements marquent selon Aubert la survivance de traditions romanes, car on les voit également dans les grands portails romans bourguignons comme à Vézelay et à Autun ainsi que sur les fragments parvenant de Cluny²⁹¹. Ces idées sont rejetées

²⁸⁵ Lapeyre, 1960, p. 101.

²⁸⁶ Sauerländer, 1972, p. 401.

²⁸⁷ *Ibid.* Quant au soubassement, Doherty a noté la chose suivante : « the use of a short columns with a capital below each column statue as seen at Dijon, Vermenton, and Bourges could be called a predominately Burgundian characteristic. » (Doherty, 1980, p. 136).

²⁸⁸ Courtépée, 1775-1777, p. 373.

²⁸⁹ Doherty, 1980, p. 32. Voir également Lapeyre, 1960, p. 101. « This combination of a variety of subject matter in one archivolt and its placement in a rather disorganized manner are reminiscent of one of the archivoltés of Saint-Benigne in Dijon » (*Ibid.*, p. 32). Selon Doherty, le mélange de scènes est « the most important link to Saint-Bénigne because it is a mélange of scenes » (*Ibid.*, p. 94). Des scènes narratives sont également présentes dans l'archivolte Du Mans, de Provins et de Saint-Loup-de-Naud.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

²⁹¹ Aubert, 1930, p. 47.

par Nolan pour qui le portail de Vermenton ne s'insère pas spécifiquement dans le style de la région²⁹².

Un autre aspect qui lie, selon Doherty, le portail de Vermenton à la Bourgogne, est le goût pour les scènes narratives – manifeste dans les voussures et les ébrasements²⁹³. Pour Doherty donc, Vermenton « demonstrates to what extent local traditions, completely independent from the Chartres « tradition » and « style », continued their impact on Burgundian art well into the late twelfth century »²⁹⁴.

Habituellement, la voussure des Vieillards se compose de claveaux qui les montrent séparément. Le cas de Vermenton, où en sont représentés deux par claveau, est rare. Deux autres exemples qui, par l'agencement et la disposition des figures des Vieillards dans la voussure, ressemblent au portail de Vermenton se trouvent à San Miguel d'Estella (Navarre, Espagne) et à Honnecourt (Nord-Pas-de-Calais, Picardie). L'idée de Lapeyre selon qui les sculpteurs de ces portails se seraient inspirés des mêmes modèles ou poncifs est particulièrement saisissante, car du point de vue stylistique il est évident que les trois monuments ne sont pas reliés²⁹⁵. Ces similitudes montrent à quel point les idées iconographiques peuvent circuler de manière indépendante du style.

Ces nombreux rapprochements stylistiques et iconographiques sont donc très peu explicites et vagues. Nous partageons l'avis de Sauerländer qui a commenté cette abondance de liens généraux : « none of the comparisons carry conviction. [...] despite isolated points of resemblance to Dijon, the Vermenton portal is a fairly isolated case. »²⁹⁶. Doherty avoue également que « both in composition and

²⁹² Nolan, 1985, p. 358. Selon elle, Vermenton « lacks the luxuriant ornament of Avallon and the related monuments. » (*Ibid.*). Vermenton montre alors la pénétration du type chartrain en Bourgogne mais le goût local a altéré le programme, a cependant peu affecté le style.

²⁹³ Doherty, 1980, p. 145. Des représentations narratives sont abondamment présentes dans les portails romans, particulièrement à Vézelay et à Autun, ainsi qu'à Dijon, dans la voussure et sur le linteau, et à Avallon, aux ébrasements et au tympan latéral.

²⁹⁴ Doherty, 1980, p. 144.

²⁹⁵ Lapeyre, 1960, p. 140. Zarnecki partage l'avis de Lapeyre qui fait liens entre Vermenton et Honnecourt en Picardie, exécuté entre 1152 et 1154. (Zarnecki, 1979, p. XIV5).

²⁹⁶ Sauerländer, 1972, p. 401.

iconography the portal is unique »²⁹⁷. Avant de pouvoir adopter ce point de vue, nous devons poser un regard plus approfondi sur la sculpture de Vermenton et celle des autres monuments que nous avons présentés ci-dessus.

3.3.2 Un regard approfondi

À notre avis, la simple présence de statues-colonnes et une certaine affinité au niveau du programme ne suffisent pas à rattacher le portail de Vermenton au portail royal de Chartres et à tout un groupe de monuments associé à ce dernier. La question du style des monuments du premier gothique est souvent traitée de façon beaucoup trop générale puisqu'on considère l'existence d'un groupe homogène qui doit le programme, le style et la structure au portail royal. Nous porterons un regard plus différencié à la question des liens stylistiques et formels entre ces monuments présentés dans la première partie de ce chapitre. Pour que cette étude soit le plus cohérente possible, nous comparerons les mêmes types de sculpture (i.e. les blocs au même emplacement tectonique).

Chartres

La comparaison avec le portail royal de Chartres mérite une attention particulière en raison de sa prééminence dans toutes les discussions du premier art gothique. Nous avons déjà noté que les parallèles iconographiques entre Chartres et Vermenton existent. Est ce qu'il en va de même pour le style ? En comparant la voussure des anges, les différences stylistiques deviennent plus évidentes : le calme et la froideur des anges de Chartres contrastent avec le mouvement et les torsions – bien qu'ils ne soient pas exubérants – de ceux de Vermenton. Ici, les plis moulent plus souvent le corps et laissent entrevoir les articulations. Les tuniques et les ailes sont exécutées avec un souci de détail qui leur confère une élégance particulière. L'apparence de la draperie est alourdie en raison des plis nombreux et profonds, contrairement au portail royal où les tissus paraissent plus délicats et moins épais. Ce

²⁹⁷ Doherty, 1980, p. 94.

contraste entre le calme et le mouvement est également perceptible dans la voussure des Vieillards.

La voussure représentant le calendrier a plus d'affinités avec Chartres qu'avec les exemples bourguignons à Autun, à Vézelay et à Avallon. Vermenton suit la composition de Chartres en disposant les scènes dans le claveau entier et non pas dans un médaillon. Mis à part le mois de novembre représentant le geste de tuer le porc et de février qui montre un homme assis devant le feu où l'on peut voir des parallèles, les représentations des travaux n'ont rien en commun (fig. 131-134).

Dans la frise des chapiteaux, on perçoit une inversion des différences stylistiques évoquées ci-dessus : cette fois-ci c'est au portail royal que les vêtements moulent le corps tandis qu'à Vermenton, la lourdeur des vêtements les dissimule. Les scènes y paraissent plus statiques, moins animées que celles de Chartres. Le tailloir peut être vu comme un rappel lointain du portail royal, mais les feuilles sont plus grasses et ont plus de volume.

En raison des grandes différences stylistiques au sein des statues-colonnes à Chartres, nous devons comparer les trois baies séparément. Le lien entre le « maître d'Étampes » (baie gauche, fig. 124) du portail royal et celui de Vermenton, comme l'a proposé Doherty, est peu convaincant, puisque les plis, les proportions et l'anatomie des statues-colonnes ne correspondent pas. En outre, le bandeau qui orne la jambe de la Vierge est très différent de celui du maître d'Étampes. Les cercles concentriques qui soulignent l'anatomie des figures sont beaucoup plus stylisés qu'à Vermenton; nous ne pouvons donc voir un parallèle au niveau du style.

Les différences sont aussi considérables quand on regarde l'œuvre du « maître principal » (baie centrale, fig. 125 et 126) : les plis tombent droits, en fins parallèles, de façon très délicate alors qu'à Vermenton les statues ont plus de volume, plus d'épaisseur et plus de relief. Les plis y sont davantage en creux et les vêtements s'enchevêtrent en couches superposées, soulignant ainsi le volume du drapé. L'élongation et la finesse des figures de Chartres n'ont rien de la forme plus « naturaliste » de Vermenton.

Les parallèles avec le maître de Saint-Denis (baie droite, fig. 127 et 128) sont plus manifestes : le tourbillon autour des genoux est semblable, et le mouvement dans

les vêtements est comparable. Néanmoins, les statues-colonnes de Vermenton n'atteignent pas le niveau de schématisation de celles de Chartres. Les liens avec la baie droite ne sont pas assez forts pour que l'on puisse parler d'une véritable influence.

En général, le calme et la sérénité de la sculpture de Chartres contraste avec le mouvement – perceptible surtout dans la draperie – de Vermenton où le tourbillonnement des plis épais n'a pas la finesse de Chartres. Au niveau du style donc, le dynamisme des vêtements moulants aux plis soufflés de la sculpture de Vermenton fait plutôt penser aux traditions romanes bourguignonnes qu'au style hiératique et épuré de Chartres.

Étampes

Au sujet de Notre-Dame d'Étampes, nous pouvons nous joindre aux observations de Staebel et de Nolan²⁹⁸ et répéter ce que nous avons déjà mentionné par rapport au « maître d'Étampes » de Chartres : on note le peu d'affinités entre la sculpture d'Étampes et celle de Vermenton. En outre, l'anatomie des figures est complètement différente dans les deux portails (fig. 138 et 139).

Provins

D'un point de vue iconographique et compositionnel, le portail de Vermenton a plus en commun avec les deux monuments champenois, Saint-Ayoul de Provins et Saint-Loup-de-Naud qu'avec les exemples franciliens.

À Provins, comme à Vermenton, le linteau, le trumeau et le tympan ont disparu, mais l'archivolte et les statues-colonnes sont restées intactes. En général, la voussure des anges de Provins ne montre pas beaucoup de ressemblances avec celle de Vermenton – elle rappelle plutôt la statique de Chartres (fig. 154 et 155). En revanche, au niveau des drapés, la sculpture de Provins témoigne d'un goût pour le mouvement et pour les plis moulants plus affirmé que celle du portail royal. À Provins, l'hétérogénéité dans le style des Vieillards rend la comparaison avec Vermenton difficile (fig. 156 et 257) ; on note cependant quelques ressemblances

²⁹⁸ Nolan, 1985, p. 350 et Staebel, 2003, p. 171, note 45.

quant au geste animé, l'épaisseur apparente des tissus, le resserrement des vêtements autour du corps et surtout dans la similitude de certains trônes. Il faut tout de même remarquer que le style des deux archivoltas reste différent. Il y a alors un air de familiarité, sans qu'il y ait des fortes ressemblances au niveau stylistique. Les statues-colonnes de Provins sont plus élongées et plus étroites qu'à Vermenton où les figures ont plus de volume et plus de profondeur (fig. 152 et 153).

Saint-Loup-de-Naud

On a une impression semblable en regardant de près le portail de Saint-Loup-de-Naud. Les anges y n'ont rien de la rigidité des ceux de Chartres (fig. 147-149). Nombreux sont cependant les parallèles avec Vermenton : dans les deux cas, les anges sont en mouvement, debout, tenant des objets dans leurs mains, les genoux fléchis, les drapés agités. Bien que plus petites, la forme et la position des ailes correspondent à ceux de Vermenton et les bords des tuniques sont comme à Vermenton richement brodés et les plis tombent de façon assez similaire – par leur lourdeur, ils dissimulent le corps en même temps qu'ils le moulent. Malgré tout ces parallèles, nous ne pouvons affirmer avec certitude que l'archivolte soit exécutée par le même atelier de sculpteurs. Stylistiquement, les statues-colonnes n'ont pas beaucoup en commun avec celles de Vermenton, les drapés y sont plus fins (145 et 146). Mais les différences sont moins prononcées qu'avec Chartres, les volumes et les proportions des corps se ressemblent davantage.

Nous ne pensons pas que Saint-Loup-de-Naud puisse être considéré comme monument intermédiaire entre Chartres et Vermenton. Nous pouvons cependant nous imaginer, qu'au niveau du style, les sculpteurs de Vermenton et ceux de Saint-Loup-de-Naud s'inspirent du même monument – qui ne peut être le portail royal de Chartres – ou d'un même style, interprété différemment dans les deux monuments.

Avallon

Du premier coup d'œil, la sculpture d'Avallon est certainement très différente de celle de Vermenton. Le style et les poses des anges et des Vieillards se distinguent nettement de ceux de l'archivolte de Vermenton (fig. 162 et 164). Et en même temps

on a l'impression que quelque chose qui ne se reflète pas directement dans le style les relie. Il pourrait s'agir du mouvement dans les vêtements qui, bien que le corps soit différemment enveloppé à Avallon et à Vermenton, confère la même notion de dynamisme. Le style des deux portails n'est pas aussi rigide que celui des portails plus directement inspirés par la sculpture chartraine.

Concernant les travaux des mois, on ne peut voir un lien stylistique ou compositionnel – à Avallon, le type bourguignon en médaillons est adopté (fig. 165). À part quelques scènes génériques (l'homme portant du bois ou l'homme coupant le blé), similaires dans de nombreux portails et gravures, les thèmes sont assez différents. Le style des statues-colonnes est également différent : l'extrême élongation, les plis fins, en parallèles droits contrastent avec les formes plus volumineuses de Vermenton (fig. 166).

Ainsi, à part le mouvement dans les drapés des voussures, nous ne pouvons pas noter une affinité stylistique entre les deux portails. Le goût bourguignon pour l'agitation des plis se reflète cependant dans les deux portails.

Saint-Bénigne de Dijon

Malheureusement nous ne sommes pas en mesure de nous prononcer avec certitude sur les ressemblances entre la sculpture de Saint-Bénigne de Dijon et celle de Vermenton. La gravure publiée dans *l'Histoire de la Bourgogne* est à notre avis insuffisante pour faire des déductions au niveau du style.

Saint-Denis

Les gravures qui apparaissent dans *Les monuments de la monarchie française* de Montfaucon permettent davantage de tirer des conclusions au niveau du style (fig. 121 et 122). On peut voir certaines parallèles entre les statues-colonnes de Saint-Denis et celles de Vermenton : à Saint-Denis, les genoux sont articulés de la même façon par des plis circulaires à travers une couche de vêtements. Les plis tombent d'une façon similaire à Vermenton et à Saint-Denis, en couches successives²⁹⁹. La

²⁹⁹ La bande ornementale qui fini le bas du vêtement de la Vierge à Vermenton ressemble à celles des statues-colonnes du portail droit de Saint-Denis (RP).

proximité stylistique entre les deux portails semble plus proche que celle entre Vermenton et Étampes.

Considérations sur la structure des ébrasements

Après ces réflexions stylistiques, nous devons également examiner la composition du portail et la façon dans laquelle les statues-colonnes sont disposées dans la paroi de l'ébrasement. À Vermenton, l'insertion des statues-colonnes est très différente de celle des portails de Chartres et d'Étampes. Au portail royal, la statue est posée devant la colonne, la figure a relativement peu de relief (les épaules sont très étroites) et les statues-colonnes sont très dégagées du mur³⁰⁰ (fig. 124-128). À Vermenton par contre, le volume de la pile et de la statue s'unissent – sauf à la hauteur de la tête où la statue se dégage de la colonne (fig. 64 et 65). La statue-colonne, au lieu d'être devant la paroi, est insérée dans la niche formée par l'angle du mur. La colonne était donc presque entièrement dissimulée par la statue, contrairement à Chartres où la figure ne couvre qu'une partie de la colonne. L'apparence des ébrasements à Vermenton était effectivement très différente de celle à Chartres.

Au portail de Saint-Denis, les différences avec le portail royal de Chartres sont moins évidentes mais néanmoins présentes : les colonnes qui portaient les figures aux ébrasements sont davantage enfoncées dans le mur et les statues, à en juger par les gravures d'Antoine Benoist, couvraient la totalité du fût³⁰¹ (fig. 120-122). Ces caractéristiques rapprochent le portail de la basilique davantage aux portails de Provins, de Saint-Loup-de-Naud et de Vermenton.

À Provins et à Saint-Loup-de-Naud, l'insertion des statues-colonnes dans la paroi se fait, tout comme à Vermenton, dans l'angle du mur ; elles ne sont pas séparées l'une de l'autre par des colonnettes et les statues occupent entièrement la

³⁰⁰ Doherty a fait les observations suivantes : « in contrast to Chartres and Avallon, the vertical axis at Bourges, Dijon, and Etampes is less pronounced, truly making the figures seem as though they had stepped out of relief to become figures on columns ». (Doherty, 1980, p. 168).

³⁰¹ Katzenellenbogen a noté au sujet du fait que la statue occupe entièrement la colonne : « [it] emphasizes the importance of the figures at the expense of the columns ». (Katzenellenbogen, 1961 (1959), p. 122-23, note 7).

colonne (fig. 145 et 146, 152 et 153). Contrairement à Chartres, le volume des statues semble davantage s'unir au volume de la colonne. Tout cela se laisse également observer à Vermenton. À Saint-Loup-de-Naud, les figures sont cependant moins enfoncées dans les angles qu'à Vermenton, et donc moins séparées les unes des autres par les ressauts – les épaules des statues-colonnes se touchent à Saint-Loup tandis qu'à Vermenton elles sont davantage séparées.

L'apparence générale du portail de Dijon se distinguait aussi considérablement du portail de Chartres (fig. 142). Dijon était probablement plus proche, dans la disposition de ses statues-colonnes, de Saint-Denis : la statue couvre entièrement le fût de la colonne, du socle jusqu'au chapiteau. Les archivoltes sont, dans les deux cas, formées de voûtes en plein cintre.

4.4 CONCLUSION

En se fondant sur les observations présentées ci-dessus, nous pouvons conclure que le portail de l'église Notre-Dame de Vermenton ne montre aucune parallèle apparente avec d'autres monuments de l'époque. Nous n'avons pas réussi à retracer la main d'un artiste ou d'un atelier qui aurait travaillé sur un autre ensemble sculpté. Il ne s'agit pourtant pas d'un cas isolé puisque nous avons remarqué que tous les portails étudiés dans ce chapitre présentent une grande autonomie stylistique, incluant celui de Chartres. Contrairement à l'avis général, Vermenton doit très peu à ce dernier au niveau du style et de la structure. Nous observons toutefois une grande affinité avec les monuments bourguignons et champenois à peu près contemporains particulièrement dans la conception du drapé, mais également concernant l'agencement de la sculpture. Les créations du premier gothique en Bourgogne et en Champagne ne se dissocient pas complètement des traditions artistiques en vigueur à l'époque romane – le goût pour le mouvement et les séquences narratives présentes sur l'ensemble du portail en témoignent. Nos considérations confirment les recherches d'Anne Claire Doherty qui a démontré les limites de l'influence chartraine

en dehors de l'Île-de-France. Selon l'auteur, la Bourgogne a connu un développement iconographique et stylistique parallèle à l'Île-de-France³⁰². Elle maintient que la Bourgogne conserva son importance dans la deuxième moitié du XII^e siècle comme centre de création artistique importante, tout comme elle l'était dans la première moitié du même siècle³⁰³. C'est pour cette raison que beaucoup de caractéristiques des portails de Vermenton, d'Avallon, de Dijon mais aussi au-delà des frontières de la Bourgogne comme celles de la Charité-sur-Loire et de Bourges sont, selon Doherty, bourguignonnes. « There must have been, during this period, complex influences in which Chartres played a far smaller role than has been customary assumed »³⁰⁴. Le concept d'un groupe de portails chartrains du milieu du XII^e siècle n'est donc plus valide³⁰⁵.

Les chapiteaux qui forment un petit cycle ayant comme sujet l'enfance du Christ, tout comme la forme semblable du calendrier dans les voussures, suggèrent une certaine parenté entre Vermenton et Chartres, car ces deux particularités ne se trouvent ni à Saint-Denis, ni à Saint-Bénigne de Dijon. Bien que les différences dans la forme et l'exécution révèlent qu'il s'agit d'une influence indirecte, nous pouvons supposer que le portail de Vermenton est postérieur à celui de Chartres³⁰⁶. Mais, pouvons-nous situer chronologiquement la sculpture de Vermenton parmi les portails à baie unique ? Il est difficile de déterminer l'antériorité ou la postériorité d'un style

³⁰² « Île-de-France and Burgundian developments should be seen as two separate or simultaneous movements in the history of early Gothic sculpture. » (Doherty, 1980, p. 40). « [...] they followed separate paths of development in both style and iconography » (*Ibid.*, p. 73).

³⁰³ *Ibid.*, p. 7. L'utilisation de l'arc en plein cintre et le goût pour les scènes narratives distinguent le portail de Dijon du portail royal de Chartres et le rapprochent des autres monuments : « Saint-Bénigne shared more stylistic and iconographic properties with other early Gothic churches than does Chartres » (*Ibid.*, p. 119). À la place de Chartres, c'était donc selon Doherty le portail de Dijon qui a influencé les autres monuments de l'époque puisque les portails de Vermenton, d'Avallon, Du Mans, d'Angers, de Saint-Loup-de-Naud, de Provins et de Bourges n'ont selon Doherty copié directement Chartres.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 137.

³⁰⁵ « Local demands, theological influences, and particularly artistic influences deriving from complex paths of exchange shaped the sculpture of the church portals during this period. » (Doherty, 1980, p. 155).

³⁰⁶ Le calendrier de Chartres se répand sur deux voussures et inclut les signes du zodiaque. Le cycle de l'enfance, nous l'avons déjà noté, ne peut être vu comme une copie de la frise de Chartres. Mais nous présumons que le sculpteur de Vermenton était familier avec le portail royal, sans l'avoir copié lors qu'il a créé son propre œuvre. Quand on perçoit une influence entre un monument d'une certaine importance et une création d'une moindre envergure, le sens de l'influence du premier sur le deuxième est presque toujours implicite.

sur un autre, surtout quand il est question de monuments datant de la même époque. Comparé aux statues-colonnes de Saint-Loup-de-Naud et de Saint-Ayoul de Provins, nous avons l'impression que celles de Vermenton se sont davantage libérées de la rigidité et de la contrainte de l'espace qui leur est attribué et limité par la finesse de la colonne ainsi que l'étroitesse de l'angle du mur. Comme dans le cas des deux exemples champenois, leurs pieds ne sont pas encore fermement posés sur le sol. Pourtant, elles adoptent une position plus naturelle : elles paraissent moins menues, plus volumineuses et plus solides. En revanche, la qualité du drapé des figures rappelle davantage les archaïsmes de l'art roman, perceptible notamment dans les formes ornementales autour des genoux et la profondeur des plis. Malgré cela, nous pensons que le portail de Vermenton est plutôt contemporain ou légèrement postérieur à ceux de Saint-Loup-de-Naud et de Provins.

Étonnamment, même si la datation du portail de Vermenton s'avère plutôt délicate, les historiens de l'art se sont presque tous mis d'accord à ce sujet. Depuis le passage de Marcel Aubert par la ville en 1958 et la publication subséquente de son point de vue dans le *Congrès Archéologique*, l'opinion parmi les auteurs semble unanime : le portail de Vermenton est situé dans le troisième tiers du XII^e siècle³⁰⁷. Nous avons déjà mentionné au début de ce mémoire que la création de la sculpture s'inscrit dans la première phase de la construction et nous la considérons contemporaine aux deux premières travées de la nef. Mais, en se référant au style de la sculpture, 1175, la date retenue pour la partie occidentale de l'église, paraît plutôt tardif, ainsi l'ont signalé Sauerländer, Doherty et Zarnecki³⁰⁸. Ce dernier est cependant le seul à donner une contre-proposition : « I see no reason why Vermenton

³⁰⁷ Aubert, 1958, p. 278. Il est suivi par Sapin et Arnaud, 2006, p. 281 et Doherty, 1980, p. 213. « There is complete agreement among scholars as to the date of the sculpture of Vermenton – to the third quarter of the twelfth century, probably between 1160-1175 » (Doherty, 1980, p. 213). Hohl ne situe qu'approximativement l'ensemble de l'architecture et de la sculpture dans la deuxième moitié du XII^e siècle. (Hohl, 1978, p. 43). André Philippe ne se prononce pas sur la date de la sculpture dans son article de 1907 et Lapeyre s'abstient également.

³⁰⁸ « Although the style of the sculpture on the portal of Vermenton would indicate an earlier date, there is reason to believe that the west facade was completed around 1170-1175. » (Doherty, 1980, p. 33). « The architectural evidence points to a date around 1175 for the western portions of the church; so far as the sculptures are concerned, however, this seems rather late. » (Sauerländer, 1972, p. 401). « 1175 seems to late in view of certain stylistic links between the figure of the Virgin and Child and the portal of the Priory of Saint-Ayoul at Provins, executed soon after 1157 » (Zarnecki, 1979, p. XIV5).

should not be placed in the sixties of the twelfth century, where it belongs stylistically »³⁰⁹. Nous ne pensons pas qu'il faut situer la sculpture et les éléments architecturaux des deux premières travées dans les années 1170-75 ; L'aspect hésitant de la voûte nous amène à reconsidérer une date si tardive. Ajoutons à ceci que les auteurs ne justifient jamais réellement leur opinion, ni au sujet de l'architecture, ni au sujet de la sculpture.

Puisque la majorité des portails de l'époque de transition n'est pas datée ou que de façon approximative, la comparaison stylistique ne peut fournir une réponse précise à ce problème. Toutefois elle nous sert à situer notre portail chronologiquement. L'année 1157 est généralement admise en tant que *terminus post quem* pour le portail de Provins³¹⁰ ; la marquise de Maillé considère 1167 comme date finale pour son achèvement. Nous trouvons beaucoup moins de consensus pour le portail de Saint-Loup-de-Naud où les opinions varient entre 1155 et 1175³¹¹. Si nous retenons une datation plutôt haute pour la création de la sculpture à Saint-Loup, la position de Zarnecki et des autres auteurs, réticents à une datation trop tardive au sujet de Vermenton, garde sa validité. Si cependant nous considérons une date autour de 1170-75 plus adéquate pour Saint-Loup, une datation ultérieure (vers 1170-75) semble plus probable pour Vermenton.

Ce penchant vers une datation plutôt tardive peut s'expliquer par le fait que celle-ci est souvent jugée plus prudente³¹². Ajoutons alors à nos réflexions un autre élément indirectement relié aux questions du style : l'analyse des inscriptions dans les voussures du portail de Vermenton. Nous avons déjà évoqué l'intérêt de la paléographie pour la datation de la sculpture lorsque celle-ci est dotée d'une

³⁰⁹ Zarnecki, 1979, p. XIV5.

³¹⁰ Maillé, 1939, p. 86 et Stoddard, 1972, p. 33.

³¹¹ Datations : 1155-66 (Schlink, 1970), 1170-75 (Stoddard, 1972, p. 33 et Barral i Altet, « L'expansion du gothique (1150 – 1280) », 1989, p. 116).

³¹² Wirth, 2004, p. 296. Selon Wirth, il y a des causes idéologiques pour une datation tardive : d'un côté, nous concevons le Moyen Âge comme époque évoluant lentement, repoussant l'innovation. En outre, nous refusons « d'imaginer les artistes médiévaux comme des individus aussi libres d'inventer et d'imposer leur marque personnelle que ceux des temps modernes » (*Ibid.*). Un détail iconographique confirmerait cependant selon Evelyn Reuters une datation tardive. Les Vieillards qui jouent leurs instruments est un phénomène plutôt rare : « lorsque le cas se présente cependant, on remarquera qu'il s'agit presque toujours d'œuvres relativement tardives, telles les portails de Vermenton, d'Oloron-Sainte-Marie, d'Estella, de Soria, de Carboeiro » (Reuter, 1938, p. 62). Mais il faut se méfier des datations qui se basent sur l'iconographie.

inscription. L'analyse de l'épigraphie, soit la forme des lettres, l'exécution de l'écriture et le choix des citations, peut donner des indices quant à l'époque de l'exécution de l'inscription. Certaines limites doivent cependant être considérées. Premièrement, une inscription n'est pas nécessairement contemporaine à la sculpture, il s'agit d'une sorte de *terminus ante quem*, parce que l'inscription peut être rajoutée en même temps ou après l'exécution de la sculpture. En deuxième lieu, l'analyse de l'épigraphie ne peut que donner des indications très générales quant à la date de l'exécution – elle ne peut attribuer une période plus précise que le siècle ou le demi-siècle.

Les inscriptions de notre portail sont repérées dans le *Corpus des inscriptions de la France médiévale*³¹³. La notice est malheureusement très brève. Cependant, M. Vincent Debiais du *Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale* (CESCM) de l'Université de Poitiers a eu la générosité de reprendre celle-ci et de l'approfondir³¹⁴. Il est question de la citation accompagnant la Lapidation de saint Étienne (*DNE ACCIPE SPM MEV*, fig. 46)) et l'inscription qui débute le cycle des travaux des mois (*APRILIS*, fig. 32). Debiais les situe approximativement dans la deuxième moitié du XII^e siècle, et ajoute des précisions. Au sujet de la citation liturgique accompagnant la Lapidation, il note :

« L'ensemble des caractéristiques paléographiques de cette inscription invitent à la situer au milieu du XII^e siècle, sans doute après 1150. La tendance déjà très marquée à l'emploi d'onziales, avec une fermeture appuyée des lettres rondes, le recours à une ponctuation systématique par trois points et l'usage de quelques lettres remarquables comme le *M*, le *E*, et dans une moindre mesure le *N*, sont les signes de l'abandon progressive de la graphie capitale à partir des années 1140-1160 au profit de la majuscule gothique au XIII^e siècle. »³¹⁵

La présence de l'inscription identifiant un mois est davantage spécifique :

³¹³ *Corpus des inscriptions de la France médiévale. Tome 21 : Yonne*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 228-229.

³¹⁴ Il s'agit d'un regard approfondi, basé sur des photos précises qui lui ont permis une analyse détaillée de l'épigraphie. L'analyse était faite en juin 2008.

³¹⁵ Vincent Debiais dans son ajout au *Corpus*.

« L'identification des mois dans la représentation du Zodiaque ou des Travaux passe très régulièrement, à l'époque romane, par des compléments épigraphiques très simples donnant le nom du mois ou du signe figuré. C'est le cas à Vermenton avec une courte inscription de belle qualité placée, comme pour saint Étienne, aux marges de l'image. Les caractéristiques paléographiques de cette inscription sont tout à fait comparables à ce que l'on trouvait dans l'inscription précédente, et invitent à considérer pour la datation le milieu du XII^e siècle. »³¹⁶

Nous sommes incités à envisager une date dans le troisième quart du XII^e siècle pour les inscriptions de la façade de Notre-Dame de Vermenton. À notre avis, nous pouvons concevoir cette période également pour la sculpture, plus précisément autour de 1160, compte tenu de certaines traditions encore romanes qui se mêlent aux influences franciliennes. Éloignées de la rigidité d'exemples plus chartrains, mais pas encore aussi calmes et lourdes que la statuaire gothique, les statues-colonnes de Vermenton doivent être vues comme un exemple où se joignent maintes courants et idées artistiques. Évidemment, si nous suivons notre raisonnement, ceci impliquerait également pour Saint-Loup-de-Naud une datation antérieure, ce qui est selon nous tout à fait justifiable.

³¹⁶ *Ibid.* Contrairement aux deux inscriptions du portail, celle de l'intérieur, accompagnant saint Michel luttant contre le dragon, ne semble pas dater de la même époque : « La paléographie de ce texte est très différente de celle que l'on observait au portail de l'église Notre-Dame. [...] Ces grandes différences sont en partie dues à la mise en œuvre de l'inscription : changement de disposition, changement de localisation, changement de contenu ; elles témoignent également sans doute d'une relative antériorité de l'inscription de saint Michel par rapport aux textes du portail. La forme de certaines lettres, en particulier le *M*, le *G*, le *R* et le *A*, inviterait ainsi à placer ce texte au début du XII^e siècle. » (*Ibid.*). Cette observation va à l'encontre de ce que nous avons noté au sujet des parallèles stylistiques : nous avons considéré les sculptures de la façade et certaines de l'intérieur, dont saint Michel, comme étant contemporaines. Nous pensons cependant que le style de la sculpture de saint Michel ne permet pas une datation aussi haute.

CONCLUSION

Afin de tenir compte de toutes les dimensions de notre objet d'étude, nous avons évoqué l'aspect historique, iconographique ainsi que formel du portail de Notre-Dame de Vermenton. Après cette immersion dans les thèmes si divers, il convient de prendre du recul et d'en retenir l'essentiel qui relie les différentes parties de ce mémoire. La révision de la datation de la sculpture n'est pas le seul but de cette recherche. Il s'agit plutôt de tenir compte de la concomitance des nombreuses propriétés qui définissent le décor sculpté, cet ensemble qui n'est non seulement matière mais également programme. Nous avons cherché à trouver un équilibre entre l'étendue des points abordés et l'approfondissement de chacun d'entre eux, afin de rendre justice à la complexité des thèmes évoqués tout en respectant le noyau de notre étude, soit le portail de Vermenton. La question sous-jacente du travail est celle du patronage : qui a élaboré le programme iconographique du portail et qui a financé ce premier chantier du XII^e siècle ? Quelles forces créatives et quelles influences se manifestent dans la sculpture ? L'étude historique nous a donné le cadre, le contexte dans lequel le sculpteur a donné corps aux idées théologiques en opérant certains choix au niveau de la forme.

L'analyse du style de la sculpture et des éléments architecturaux contemporains à celle-ci nous a amené à considérer une date autour de 1160 pour le portail de Vermenton. Malgré ceci, nous ne pouvons affirmer avec certitude si c'est sous l'autorité de l'abbaye de Molesme, du chapitre cathédral, voire des comtes d'Auxerre-Nevers que la construction de l'église Notre-Dame est entreprise. La première mention soulevant l'appartenance de la paroisse au siège épiscopal remonte à 1186, toutefois cette date est trop tardive pour que le décor sculpté soit conçu à cette époque. En revanche, il est possible que l'église fasse partie des biens épiscopaux avant 1186, car la charte ne mentionne rien sur le moment du changement du statut de son appartenance. Puisque nos recherches concernant l'historique de la ville et de l'église n'ont pas répondu à cette question, nous nous référerons à l'iconographie en

supposant que l'affiliation d'un bâtiment religieux peut se refléter dans le choix des thèmes du programme. À Vermenton, il y a plusieurs possibilités.

La présence d'une Lapidation de saint Étienne, patron du diocèse, renvoie à la possibilité de l'appartenance de l'église à la manse épiscopale lorsque le portail fut construit. L'épisode est complété par les scènes de la vie de saint Nicolas, il y a en effet une double présence d'un saint diocésain et d'un saint local. La présence d'une Vierge aux ébrasements est également singulière et nous dispose à considérer une autre source d'influence. L'importance du culte marial augmente au XII^e siècle grâce à l'influence profonde de Cîteaux et des sermons de saint Bernard. Molesme, l'abbaye à laquelle la paroisse de Vermenton appartenait jusqu'au changement de statut, est considérée comme le berceau de l'ordre cistercien. Robert de Molesme qui fonda l'abbaye en 1075 établit en 1095 également le monastère de Cîteaux³¹⁷. Nous sommes inclinés à voir dans la position éminente de la Vierge un signe de l'influence de la pensée cistercienne venant de l'abbaye dont Vermenton faisait peut-être toujours partie à l'époque.

La lecture du programme iconographique peut se faire également en considérant l'arrière-plan historique, marqué par le temps des croisades et la conviction d'une menace latente venant du monde oriental. Nous avons compris qu'au lieu d'être l'expression d'un avertissement terrible et cataclysmique de ce qui arrivera, la vision apocalyptique révèle l'apparition triomphale de Dieu et annonce la victoire du christianisme à la fin des temps. La représentation de l'Adoration de l'enfant Jésus par les rois venant de l'Orient et symbolisant la prétention universelle du christianisme, tout comme l'insistance sur le thème du voyage, peuvent être expliquées dans cette perspective. Ce fut le comte Guillaume IV (1162-1168) qui avait selon l'abbé Lebeuf une vénération particulière pour Bethléem où il fût inhumé. Peut-on y voir la raison pour la présence de l'Adoration des Mages aux ébrasements ? L'époque pendant laquelle il occupe le titre de comte d'Auxerre-Nevers invite à le considérer.

³¹⁷ Henri Gaud et Jean-François Leroux-Dhuys, *Les abbayes cisterciennes en France et en Europe*, Paris, Place des Victoires, 1998, p. 23-26.

Bien que nous n'ayons pas pu déterminer avec certitude l'appartenance de l'église paroissiale, nous reconnaissons à quel point un programme aussi modeste peut témoigner de caractéristiques aussi marquantes et distinctives tant au niveau iconographique que formel. Outre la représentation de la vision apocalyptique et la présence de statues-colonnes communes à de nombreux portails à baie unique de l'époque de transition, ceux-ci affirment une grande indépendance thématique envers Chartres³¹⁸. À Vermenton, la singularité se distingue également dans le style. Le mélange entre les éléments de la statue-colonne venant de l'Île-de-France et les formes plus « archaïsantes »³¹⁹, enracinées dans la tradition locale, comme la forme des drapés et l'arc en plein cintre, confèrent une apparence particulière. Les créations qui suivirent les changements entamés avec les recherches au portail de l'abbaye de Saint-Denis se caractérisent, nous l'avons vu, par cette combinaison de concepts nouveaux traduits en langage formel déjà connu.

Notre étude montre qu'à côté des grandes réalisations en sculpture monumentale comme le portail royal de Chartres existent des ensembles plus modestes dont on ignore malheureusement souvent les conditions de création, qui sont pourtant d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art. Cette recherche n'a pas réussi à répondre avec certitude à toutes les questions soulevées, ceci en partie à cause de nos connaissances lacunaires de l'époque médiévale, mais aussi en raison d'une absence de documents historiques concernant Vermenton. La singularité de notre portail demande une attention particulière, loin des généralisations que l'on impose à la deuxième moitié du XII^e siècle et en tenant compte des expériences artistiques variés qui préparent l'épanouissement de l'art gothique.

³¹⁸ Cette indépendance des thèmes iconographiques se perçoit également Au Mans, à Angers, à Saint-Loup-de-Naud, à Provins, à La Charité et à Bourges : des scènes narratives dans archivolt, l'absence de la frise de chapiteaux narratifs ainsi que la différence de la disposition des statues-colonnes dans la paroi. La frise de chapiteaux narratifs se limite aux portails de Chartres, d'étampes et de Corbeil.

³¹⁹ Ceci ne doit cependant pas nécessairement indiquer une date antérieure.

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD, Chantal. « Les Églises de l'ancien Diocèse d'Auxerre du Milieu du XI^e siècle au début du XIII^e siècle : Étude historique et monumentale ». Thèse de doctorat, Paris, Nanterre, 1997. 4 vol., ill.

AUBERT, Marcel. *La Bourgogne, la sculpture*. Paris, Éditions G. Van Oest, 1930. 3 vol., ill.

AUBERT, Marcel. « Vermenton ». Congrès Archéologique de France, vol. 116 (1958), p. 275-81.

ABBÉ TERRE, Marcel. *Vermenton, son site, son église, ses environs*. Auxerre, Imprimerie moderne auxerroise, 1952. 24 p., ill.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Les chapiteaux de Sant Cugat Del Vallès*. Paris, Ernest Leroux, 1931. 150 p., ill.

BEAULIEU, Michèle. « Essai sur l'Iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique ». *Bulletin Monumental*, vol. 142 (1984), p. 273-306.

BELTING, Hans. *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Traduit de l'allemand par Frank Müller. Paris, Éditions du Cerf, 1998. 790 p., ill.

BESSAC, Jean-Claude. *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre : de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Editions du CNRS, 1986. 319 p., ill.

BONNE, Jean-Claude. *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*. Paris, Sycomore, 1985 (1984). 361 p., ill.

BRANNER, Robert. *Burgundian Gothic Architecture*. Londres, A. Zwemmer, 1960. 206 p., ill.

BUDDE, Rainer. *Die Heiligen drei Könige-Darstellung und Verehrung*. Catalogue d'exposition (Cologne, Wallraf-Richartz-Museums, 1 décembre 1982 – 30 janvier 1983). Köln, Das Museum, 1982. 303 p., ill.

CAHN, Walter. *Studies in medieval art and interpretation*. London, Pindar Press, 2000. 466 p., ill.

CAILLET, Jean-Pierre. « Et magnae silvae creverunt... Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et roman ». *Cahiers de la Civilisation médiévale*, vol. 38 (1995), p. 23-33.

CALKINS, Robert G. « Narrative in image and text in medieval illuminated manuscripts ». *Medieval Perspectives*, vol. 7 (1992), p. 1-18.

CAPELLE, Ruth Maria. « The Representation of conflict on the imposts of Moissac ». *Viator*, vol. 12 (1981), p. 79-100.

CHARTRAIRE, E. « Auxerre ». Dans *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, publié sous la direction d'Alfred Badrouillart, vol. 5, p. 939-958.

CHRISTE, Yves. « La Vision de Matthieu ». *Geneva*, (1968), p. 119-135.

CHRISTE, Yves. *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes*. Genève, Droz, 1969. 204 p., ill.

CHRISTE, Yves. *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*. Paris, Picard, 1996. 271 p., ill.

CONANT, Kenneth John. *Cluny. Les églises et la maison du Chef d'ordre*. Macon, Imprimerie Protat Frères, 1968. 170 p., ill.

COURTÉPÉE, Claude. *Description générale et particulière du duché de Bourgogne, précédée de l'abrégé historique de cette province*. Dijon, L. N. Frantin, 1775-1777. 2 vol.

CROUAN, Denis. *L'art et la liturgie : essai sur les rapports constants unissant l'art et la liturgie au cours des siècles*. Paris, Téqui, 1988. 208 p.

DELASSELLE, Claude. *Les Églises romanes de l'Yonne*. Auxerre, Archives départementales, 1979. 23 p.

DELOR, Jean-Paul et Vincent AHÜ. *L'Yonne*. Coll. Carte archéologique de la Gaule. Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2002. 2 vol.

DENNY, Don. « A romanesque Fresco in Auxerre Cathedral ». *Gesta*, vol. 25 n° 2 (1986), p. 197-202.

DENNY, Don. « Some narrative subjects in the portal sculpture of Auxerre cathedral ». *Speculum*, vol. 51 (1976), p. 23-33.

DOHERTY, Anne Claire. « Burgundian sculpture in the middle of the twelfth-century ; its relationship to sculpture in the Île-de-France and neighboring provinces ». Thèse de doctorat, Madison, The University of Wisconsin, 1980. 329 p.

DUBY, Georges, Xavier BARRAL I ALTET et Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT. *La sculpture : le grand art du Moyen Âge du V^e au XV^e siècle*. Genève, Skira, 1989. 318 p., ill.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *L'art gothique*. Coll. L'art et les grandes civilisations, vol. 13. Paris, Citadelles & Mazenzod, 2004. 621 p., ill.

FAVREAU, Robert et Jean MICHAUD. *Corpus des inscriptions de la France médiévale. Tome 21 : Yonne*. Paris, CNRS Éditions, 2000. 282 p.

FLEURY, Gabriel. *Études sur les portails imagés du XII^e siècle, leur iconographie et leur symbolisme*. Mamers, G. Fleury et A. Danguin, 1904. 294 p., ill.

FOCILLON, Henri. *L'art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes*. Paris, Presses universitaires de France, 1964. 282 p., ill.

FOCILLON, Henri. *Art d'Occident : le Moyen âge roman, le Moyen âge gothique*. Paris, A. Colin, 1990 (1938). 796 p., ill.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes suivi de Éloge de la main*. Paris, Presses universitaires de France, 1970 (1943). 131 p., ill.

FOWLER, James. « On medieval representations », *Archéologia*, vol. 44 (1873), p. 137-224.

FRANDON, Véronique. « Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay ». *Gesta*, vol. 37, n° 1 (1998), p. 74-87.

FRANZ, Heinrich Gerhard. *Le roman tardif et le premier gothique*. Paris, Albin Michel, 1973. 283 p.

FROMAGET, Michel. *Majestas Domini : les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Turnhout, Brepols, 2003. 103 p., ill.

GARDNER, Arthur. *Medieval sculpture in France*. New York, Kraus Reprint, 1969. 490 p., ill.

GAUD, Henri et Jean-François LEROUX-DHUYS. *Les abbayes cisterciennes en France et en Europe*. Paris, Place des Victoires, 1998. 399 p., ill.

GLASS, Dorothy F. *Portals, pilgrimage, and crusade in western Tuscany*. Princeton et Chichester, Princeton University Press, 1997. 145 p., ill.

GRODECKI, Louis, Anne PRACHE et Roland RECHT. *Architecture gothique*. Paris, Berger-Levrault, 1979. 442 p., ill.

GROOT, Adrianus Dingeman de. *Saint Nicholas; a psychoanalytic study of his history and myth*. Paris, Mouton, 1965. 211 p., ill.

HEARN, Millard Fillmore. *Romanesque sculpture : the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*. Ithaca, Cornell University Press, 1981. 240 p., ill.

HENISCH, Bridget Ann. « In due season : farm work in the medieval calendar tradition ». Dans *Agriculture in the Middle Ages : technology, practice, and representation*, éd. par Del Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 309-336.

HOFMANN, Hans. *Die Heiligen Drei Könige : zur Heiligenverehrung im kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters*. Bonn, Röhrscheid, 1975. 496 p.

HOHL, Claude. *Églises romanes de l'Yonne*. Auxerre, 1978. 54 p.

JOUBERT Fabienne et Monique JANNET-VALLAT. *Sculpture médiévale en Bourgogne : collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2000. 421 p., ill.

KATZENELLENBOGEN, Adolf. « The central tympanum at Vézelay. Its encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade ». *Art Bulletin*, vol. 26, n° 3, (sept. 1944), p. 141-151.

KATZENELLENBOGEN, Adolf. *The sculptural programs of Chartres Cathedral : Christ, Mary, Ecclesia*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1961 (1959). 149 p., ill.

KEHRER, Hugo Ludwig. *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*. Hildesheim, G. Olms, 1976. 2 vol., ill.

KERBER, Bernhard. *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert*. Recklinghausen, Bongers, 1966. 106 p., ill.

KESSLER, Herbert L., *Studies in pictorial narrative*. London, Pindar Press, 1994. 582 p., ill.

KESSLER, Herbert L. et Marianna SHREVE SIMPSON. *Pictorial narrative in antiquity and the Middle Ages*. Coll. Studies in the history of art, vol. 16. Washington, National Gallery of Art, 1985. 181 p., ill.

KESSLER, Herbert L. *Seeing medieval art*. Peterborough, Broadview Press, 2004. 256 p., ill.

KIRSCHBAUM, Engelbert et Günter BANDMANN. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome, Herder, 1968-1976. 8 vol.

KLEIN, Peter K. « Entre paradis présent et Jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Age ». Dans *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, éd. par Christian Sapin. Paris, Editions du Comité des travaux scientifiques et techniques, 2002, p. 464-483.

KOSELEFF, Olga. *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts : Teildruck, Ikonographie*. Thèse de Doctorat, Marburg, Université de Marburg, 1934. 89 p.

LADNER, Gerhart B. *God, cosmos, and humankind : the world of early Christian symbolism*. Traduit de l'allemand par Thomas Dunlap. Berkeley, University of California Press, 1995. 334 p., ill.

LAPEYRE, André. *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Études sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XII^e siècle*. Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, Macon, Imprimerie Protat, 1960. 342 p., ill.

LE SÉNÉCAL, Julien. « Les Occupations des mois ». *Bulletin de la société des antiquaires de Normandie*, vol. 35 (1924), p. 173-224.

LEBEUF, Abbé. *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse [Continués jusqu'à nos jours avec addition de nouvelles preuves et annotations par M. Challe, M. Quantin]*. Marseille, Laffitte Reprints, 1978 (1743). 4 vol., ill.

LITTLE, Charles T. et Willibald SAUERLÄNDER. *Set in stone : the face in medieval sculpture*. New York, Metropolitan Museum of Art et New Haven, Yale University Press, 2006. 222 p., ill.

MAILLÉ, Geneviève Aliette de Rohan-Chabot, marquise de. *Provins, les monuments religieux*. Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1939. 2 vol., ill.

MAINES, Clark. *The western portal of Saint-Loup-de-Naud*. New York, Garland Publishing, 1979. 594 p., ill.

MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Paris, Armand Colin, 1998 (1922). 526 p., ill.

MÂLE, Émile. *Notre-Dame de Chartres*. Paris, Flammarion, 1983. 189 p., ill.

MÂLE, Émile. *The Gothic image : religious art in France of the thirteenth century*. Traduit du français par Dora Nussey. New York, Harper, 1972. 414 p., ill.

MANE, Perrine. *La vie dans les campagnes au Moyen Âge : à travers les calendriers*. Paris, Éditions de La Martinière, 2004. 207 p., ill.

- MANE, Perrine. *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*. Paris, Picard, 2006. 471 p., ill.
- MARIN, Blaise-Eugène. *Saint Nicolas, évêque de Myre, vers 270-341*. Paris, Gabalda, 1930. 201 p.
- MENOZZI, Daniele. *Les Images : l'Église et les arts visuels*. Paris, Éditions du Cerf, 1991. 305 p.
- NICKLIES, Charles E. « Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza : The Crypt Mosaic at San Savino ». *Gesta*, vol. 34, n° 2 (1995), p. 108-125.
- NOLAN, Kathleen Dorothy. « The early Gothic portal of Notre-Dame in Étampes ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, Columbia University, 1985. 559 p., ill.
- NOLAN, Kathleen. « Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Etampes ». *Art Bulletin*, vol. 71 (1989), p. 166-184.
- PÄCHT, Otto. *The rise of pictorial narrative in twelfth-century England*. Oxford, Clarendon Press, 1962. 63 p., ill.
- PANADERO, Marjorie Jean Hall. « The Labors of the Month and the Signs of the Zodiac in Twelfth-century French facades ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1984. 344 p., ill.
- PARIS, Jean. *La Fuite en Egypte*. Paris, Regard, 1998. 76 p., ill.
- PÉREZ-HIGUERA, Teresa. *La nativité dans l'art médiéval*. Préface de Marie-Thérèse Camus. Paris, Citadelles & Mazenod, 1996. 268 p., ill.
- PETIT, Victor. « Vermenton ». *Annuaire historique du département de l'Yonne*, vol. 14 (1850), p. 302-303.
- PHILIPPE, André. « Église de Vermenton ». *Congrès Archéologique*, vol. 74 (1907), p. 148-154.
- PLANCHER, Urbain. *Histoire générale et particulière de Bourgogne*. Paris, Editions du Palais royal, 1974. 4 vol., ill.
- PORTER, Arthur Kingsley. *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston, Marshall Jones Company, 1923. 3 vol., ill.
- QUANTIN, Max. *Dictionnaire topographique du département de l'Yonne*. Paris, Imprimerie Impériale, 1860. 167 p.
- QUANTIN, Max. « Recherches sur l'histoire et les institutions de la ville de Vermenton ». *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, t. 30 (1876), p. 23-166.

- QUARRÉ, Pierre. « La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon ». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 50 (1957), p. 177-194.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959. 3 t. en 6 vol.
- REUTER, Evelyn. *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*. Paris, E. Leroux, 1938. 104 p., ill.
- RICKARD, Marcia R. « The Iconography of the Virgin Portal of Amiens ». *Gesta*, vol. 22, n° 2 (1983), p. 147-157.
- RICQUE, C. « Les sépultures du plateau de Chauveau près de Vermenton ». *Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, vol. 36 (1882), p. 195-199.
- ROSENBERG, Alfons. *Engel und Dämonen : Gestalwandel eines Urbildes*. München, Prestel, 1967. 334 p., ill.
- SAPIN Christian, Chantal ARNAUD et Walter BERRY. *Bourgogne romane*. Dijon, Faton, 2006. 311 p., ill.
- SAUERLÄNDER, Willibald. « Sculpture on Early Gothic Churches : The State of Research and open Questions ». *Gesta*, vol. 9, n° 2 (1970), p. 32-48.
- SAUERLÄNDER, Willibald. *Gothic sculpture in France, 1140-1270*. Traduit de l'allemand par Janet Sondheimer. New York, Harry N. Abrams, 1972. 527 p., ill.
- SCHAPIRO, Meyer. Compte rendu de l'ouvrage de James Carson Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*, New York, AMS Press, 1938. *Speculum*, vol. 16 (1941), p. 131-137.
- SCHLINK, Wilhelm. *Zwischen Cluny und Clairvaux; Die Kathedrale von Langres, und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts*. Coll. Beiträge zur Kunstgeschichte, vol. 4. Berlin, W. de Gruyter, 1970. 159 p., ill.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris, Gallimard, 2002. 409 p., ill.
- SEIDEL, Linda. « Images of the Crusades in Western Art ». Dans *The Meeting of two worlds : cultural exchange between East and West during the period of the Crusades*, éd. par Vladimir P. Goss, et Christine Verzár Bornstein, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986, p. 377-391.

SEIDEL, Linda. « Apocalypse and Apocalypticism in Western Medieval Art ». Dans *The Encyclopedia of apocalypticism*, vol. 2 : *Apocalypticism in Western history and culture*, éd. par Bernard McGinn, New York, Continuum, 2000, p. 467-505.

STAEBEL, Jochen. *Notre-Dame von Étampes : die Stiftskirche des 11.-13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*. Coll. Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, vol. 62. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2003. 267 p., ill.

STIERLIN, Henri. *Le Livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe*. Préface par Georges Duby. Genève, Éditions Sigma, 1978. 247 p., ill.

STODDARD, Whitney S. *Sculptors of the west portals of Chartres Cathedral : their origins in Romanesque and their role in Chartrain sculpture : including The west portals of Saint-Denis and Chartres*. New York, Norton, 1987. 252 p., ill.

STRATFORD, Neil. « Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors ». Dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age: colloque international*, tome 3 : *Fabrication et consommation de l'œuvre*, éd. par Xavier Barral i Altet, Paris, Picard, 1986-1990, p. 235-263.

STRATFORD, Neil. *Studies in Burgundian Romanesque sculpture*. London, Pindar Press, 1998. 2 vol., ill.

STÜRMER, Andreas. *Die ehemalige Kollegiatskirche Saint-Lazare zu Avallon*. Köln, Vertrieb, Abt. Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1984. 349 p., ill.

SZÉKELY, György. « Les travaux champêtres des mois figurés dans l'art médiéval ». Dans *Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte*, éd. par Lajos Vayer, Bologna, Clueb, 1982, p. 167-172.

VALENSI, Lucette. *La fuite en Égypte : histoires d'Orient et d'Occident : essai d'histoire comparée*. Paris, Éditions du Seuil, 2002. 324 p., ill.

VERGNOLLE, Eliane. *L'art roman en France : architecture, sculpture, peinture*. Paris, Flammarion, 1994. 383 p., ill.

VEZIN, Gilberte. *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, 1950. 128 p., ill.

VORAGINE Jacobus de. *Legenda aurea / La légende dorée*. Traduction de J.-B. M. Roze, chronologie et introduction par le Révérend Père Hervé Savon. Paris, Garnier-Flammarion, 1967. 2 vol.

WACE, Robert et Einar RONSJÖ. *La vie de saint Nicolas : poème religieux du XII^e siècle*. Coll. Études romanes de Lund, vol. 5. Lund, Gleerup, 1942. 221 p.

WEBSTER, James Carson. *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*. New York, AMS Press, 1970 (1938). 185 p., ill.

WILLIAMSON, Paul. *Gothic sculpture, 1140-1300*. New Haven, Yale University Press, 1995. 301 p., ill.

WIRTH, Jean. *L'image médiévale : naissance et développements, VI^e-XV^e siècle*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989. 395 p., ill.

WIRTH, Jean. *La datation de la sculpture médiévale*. Genève, Librairie Droz, 2004. 334 p., ill.

ZARNECKI, Géorge. « A 12th century column-figure of the standing Virgin and Child Form Minster-in-Sheppey, Kent ». *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*. Salzburg, Residenz Verlag, 1972, p. 208-214. Republié dans *Studies in Romanesque Sculpture*, George Zarnecki, Londres, The Dorian Press, 1979, p. XIV 1-9.

ANNEXE I : FIGURES

Toutes les photos incluses dans ce mémoire qui ne sont pas identifiées par un crédit photographique étaient prises sur place, en été 2007 par Anna Schlaginhaufen.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 1. Vermenton, Notre-Dame, plan des phases de construction.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 2. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, schéma de l'archivolte et des chapiteaux.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 3. Petite vue du château de Vermenton, gravure, d'après Lallemand.

(Tiré de : Max Quantin, « Recherches sur l'histoire et les institutions de la ville de Vermenton ». *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, t. 30 (1876), p. 162.)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 4 (à gauche).
Vermenton, Notre-Dame, nef centrale, 1^e
travée, vers le chœur.**

**Fig. 5 (à droite).
Vermenton, Notre-Dame, nef centrale,
vers l'entrée occidentale.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 6. Vermenton, Notre-Dame,
1^e travée, vers le bas-côté nord.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers le nord-est.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Fig. 8. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers le sud-est.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 9. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, vers bas-côté sud.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Fig. 10. Vermenton, Notre-Dame, 2^e travée, vers bas-côté nord.

(Tiré de : Robert BRANNER, *Burgundian Gothic Architecture*, Londres, A. Zwemmer, 1960, Fig. 3, p. 21.)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 11. Vermenton, Notre-Dame, voûte de la 1^e travée.

Fig. 12. Vermenton, Notre-Dame, voûte de la 2^e travée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 13. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, gravure.
(Tiré de : Urbain Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, t. 1, p. 514.)

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 14 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, gravure.

(Tiré de : Victor Petit, « Vermenton », *Annuaire historique du département de l'Yonne*, vol. 14 (1850), à la fin du volume.)

Fig. 15 (en bas à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Durand, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Fig. 16 (en bas à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Eugène Lefèvre-Pontalis, Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 17. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 2^e claveau, ange.
[illustration retirée /
image withdrawn]

Fig. 18. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 3^e claveau, ange.

Fig. 19. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 4^e claveau, ange avec encensoir.

[illustration retirée / image
withdrawn] [illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 20. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 4^e claveau, ange avec encensoir.
[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 21. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 4^e claveau, détail encensoir.
[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 22. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 5^e claveau, ange.
[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 23. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 6^e claveau, ange avec encensoir.

Fig. 24. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 7^e claveau, ange avec banderole.

Fig. 25. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 8^e claveau, ange.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 26. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 9^e claveau, ange avec clou.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 27. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 9^e claveau, détail clou.

Fig. 28. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 10^e claveau, ange avec banderole.

Fig. 29. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 1^e voussure, 11^e claveau, ange avec encensoir.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 30. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 1^e claveau, quadrupède.

Fig. 31. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 2^e claveau, avril : personnification.

Fig. 32. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 2^e claveau, inscription : *APRILIS*.

Fig. 33. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 3^e claveau, mai : chevalier.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 34. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 4^e claveau, juin : homme qui bêche (?).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 35. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 5^e claveau, juillet : faucheur (?).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 36. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 6^e claveau, août : moisson.

Fig. 37. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 7^e claveau, septembre : vendange (?).

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 38. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 8^e claveau, octobre : glandée.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 39. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 9^e claveau, novembre : tuer le porc.

Fig. 40. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 10^e claveau, décembre : homme avec fagot.

Fig. 41. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 11^e claveau, janvier : homme avec bol.

[illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 42. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 12^e claveau, février : homme devant feu.

Fig. 43. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 13^e claveau, mars : tailler vigne.

Fig. 44. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 2^e voussure, 14^e claveau, quadrupède.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 45. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 1^e claveau, Lapidation de saint Étienne.

Fig. 47. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 2^e claveau, Vieillards.

Fig. 48. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 3^e claveau, Vieillards.

Fig. 46. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 1^e claveau, inscription : *DNE ACCIPE SPM MEV*

[illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 49. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 4^e claveau, Vieillards.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 50. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 5^e claveau, Vieillard.

Fig. 51. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 6^e claveau, Vieillards.

Fig. 52 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 7^e claveau, ange avec encensoir.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 53 (à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 8^e claveau, bête.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 54. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 9^e claveau, saint Nicolas et l'histoire de la coupe.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn] [illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 55. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 10^e claveau, saint Nicolas apaise la tempête.

Fig. 56. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 10^e claveau, saint Nicolas apaise la tempête, détail.

Fig. 57. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 11^e claveau, Vieillards.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 58. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 12^e claveau, Vieillards.

Fig. 59. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 13^e claveau, Vieillards.

Fig. 60. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, 3^e voussure, 14^e claveau, Mages devant Hérode (?).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 61. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

Fig. 62. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche.

© Monuments historiques, 1992
(crédit photographique : Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) diffusion RMN)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 63. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 1^e statue-colonne, roi.

Fig. 64. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 1^e statue-colonne à gauche, roi.

Fig. 65. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 66. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 67. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi, bas du vêtement.

Fig. 68. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 69 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge, détail de l'Enfant.

Fig. 70 (à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 71 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, statue-colonne, Vierge.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 72 (à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droite, 3^e statue-colonne.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 73. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 1^e statue-colonne, roi, détail genoux.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 74. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement gauche, 2^e statue-colonne, roi, détail genoux.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 75. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, ébrasement droit, statue-colonne, Vierge, détail, bandeau qui orne la jambe.

Fig. 76. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, chapiteaux à gauche.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 77. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, chapiteaux à droite.

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 78 (à gauche).
Vermenton, Notre-Dame,
portail occidental, 1^e
chapiteau à gauche.**

**Fig. 79 (à droite).
Vermenton, Notre-Dame,
portail occidental, 2^e
chapiteau à droite.**

[illustration retirée /
image withdrawn]

Fig. 80 (à gauche).
Vermenton, Notre-
Dame, portail
occidental, 2^e
chapiteau à droite,
détail.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 81 (à droite).
Vermenton, Notre-
Dame, portail
occidental, 2^e
chapiteau à droite,
Songe de Joseph,
Fuite en Égypte et
les 2 larrons.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 82 (à gauche).
Vermenton, Notre-
Dame, portail
occidental, 2^e
chapiteau à droite,
Joseph et les deux
larrons.

Fig. 83 (à droite).
Vermenton, Notre-
Dame, portail
occidental, 3^e
chapiteau à droite,
Présentation au
temple.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 84. Vermenton, Notre-
Dame, portail occidental, 3^e
chapiteau à droite, la Cavalcade
des rois mages.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 85 (à gauche).
Vermenton, Notre-Dame,
portail occidental, tailloir
de gauche.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 86 (à droite).
Vermenton, Notre-Dame,
portail occidental, tailloir
de droite.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 87. Vermenton,
Notre-Dame, 1^e travée,
pilier nord-ouest.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 88. Vermenton, Notre-Dame, 1^e
travée, pilier nord-ouest, saint
Michel luttant contre le dragon.**

**Fig. 89. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier
nord-ouest, saint Michel luttant contre le dragon,
détail, tête du dragon.**

**Fig. 90. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier
nord-ouest, saint Michel luttant contre le dragon,
détail de l'aile.**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 91. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteaux du pilier nord-ouest.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 92. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteaux du pilier nord-ouest.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 93. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteaux du pilier sud-ouest.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 94. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteau du pilier sud-ouest.

Fig. 95. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, chapiteau du pilier sud-ouest.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 96. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier carré, sud-est, côté est, chevalier luttant contre un oiseau gigantesque.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 97. Vermenton, Notre-Dame, 1^e travée, pilier carré, sud-est, côté ouest, chevalier se faisant désarçonner par un personnage à pied, portant un habit avec capuchon.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 98 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 4^e claveau, ange.

Fig. 99 (à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 3^e claveau, ange.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 100-102. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, voussure extérieure, Mages devant Hérode (?).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 103 (à gauche).
Provins, Saint-Ayoul,
portail occidental,
voussure intérieure,
extrémité droite,
Vieillard.**

**Fig. 104 (à droite).
Vermenton, Notre-
Dame, portail
occidental, 3^e voussure,
Saint Nicolas et
l'histoire de la coupe.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 105 (en haut à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 4^e claveau, juin : homme qui bêche (?).

Fig. 106 (en haut au milieu). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 5^e claveau, juillet : homme qui fauche (?).

Fig. 107 (en haut à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 6^e claveau, août : la moisson.

Fig. 108 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e travée, nord-ouest, Saint Michel combattant le dragon.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 109 (à gauche).
Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e
travée, pilier nord-ouest, chapiteau,
scène non identifiée.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 110 (à droite).
Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e
travée, pilier nord-ouest, figure (apôtre
ou évangéliste?) d'un
chapiteau à feuillage .**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 111 et 112.
Vermenton, Notre-Dame,
dessin, 1^e travée, pilier
sud-ouest, chapiteau,
scène non identifiée.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 113. Vermenton, Notre-Dame,
dessin, 1^e travée, pilier carré, sud-est,
côté ouest, chevalier se faisant
désarçonner par un personnage à pied,
portant un habit avec capuchon.**

**Fig. 114. Vermenton, Notre-Dame, dessin, 1^e
travée, pilier carré, sud-est, côté est,
chevalier lutte contre un oiseau gigantesque.**

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 115 (en haut à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 3^e voussure, 3^e claveau, Vieillard.

Fig. 116 (en haut au milieu). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 3^e voussure, 11^e claveau, Vieillard.

Fig. 117 (en haut à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 2^e voussure, 13^e claveau.

[illustration retirée /
image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 118 (à gauche). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 3^e claveau, aile.

Fig. 119 (à droite). Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, dessin, 1^e voussure, 4^e claveau, aile.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 120 (à gauche). Saint-Denis, abbaye, portail occidental central.
(Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, planche 1.)

Fig. 121 (en bas à gauche). Saint-Denis, abbaye, statues-colonnes du portail occidental gauche, gravure (Montfaucon, t. I, planche 16).

Fig. 122 (en bas à droite). Saint-Denis, abbaye, statues-colonnes du portail occidental central, gravure (Montfaucon, t. I, planche 17).

(Tirés de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, fig. 1 et 2.)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 123. Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 124. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, ébrasement gauche (GG).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 125. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, ébrasement droite (GD).

Fig. 126. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental central, ébrasement gauche (CG).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 127. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental central, ébrasement droite (CD).

Fig. 128. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental droite, ébrasement droite (DD).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 129. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, tympan et voussures.

Fig. 130. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, tympan et voussures.

[illustration retirée /
image withdrawn]

[illustration retirée /
image withdrawn]

Fig. 131 (à gauche). Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure intérieure, calendrier, avril.

Fig. 132 (à droite). Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure extérieure, calendrier, juillet.

[illustration retirée /
image withdrawn]

[illustration retirée /
image withdrawn]

Fig. 133 (à gauche). Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure extérieure, calendrier, novembre.

Fig. 134 (à droite). Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental gauche, voussure extérieure, calendrier, février.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 135. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail occidental central, tympan.

(Tiré de : Willibald Sauerländer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York, Harry N. Abrams, 1972, Planche 5.)

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 136 (à gauche). Étampes, Notre-Dame, portail sud.

Fig. 137 (à droite). Étampes, Notre-Dame, portail sud, tympan.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 138. Étampes, Notre-Dame, portail sud, ébrasement gauche.

Fig. 139. Étampes, Notre-Dame, portail sud, ébrasement droite.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 140 (à droite).
Étampes, Notre-Dame,
portail sud, voussures,
Vieillards.**

**Fig. 141 (à gauche).
Étampes, Notre-Dame,
portail sud, voussures,
Vieillards.**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 142. Dijon, Saint-Bénigne, portail occidental central, gravure.
(Tiré de : Urbain Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, t. I, p. 503.)

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée /
image withdrawn]

**Fig. 143 (à gauche).
Saint-Loup-de-Naud,
portail occidental.**

**Fig. 144 (à droite).
Saint-Loup-de-Naud,
portail occidental,
trumeau.**

**Fig. 145 (en bas à
gauche). Saint-Loup-
de-Naud, portail
occidental, ébrasement
gauche, statues-
colonnes.**

**Fig. 146 (en bas à
droite). Saint-Loup-de-
Naud, portail
occidental, ébrasement
droite, statues-colonnes.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 147–149 (à gauche, à
droite et en bas à gauche).
Saint-Loup-de-Naud,
portail occidental, voussure
intérieure, anges.**

**Fig. 150 (en bas à droite).
Saint-Loup-de-Naud,
portail occidental,
archivolte à l'extrémité
droite, les rois mages
devant Hérode.**

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 151. Provins, Saint-Ayoul,
portail occidental.**

[illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 152. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, ébrasement gauche.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 153. Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, ébrasement droite.

[illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 154 et 155 (en haut à gauche et en haut au milieu). Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussure intérieure, anges.

Fig. 156-157 (en haut à droite et à gauche). Provins, Saint-Ayoul, portail occidental, voussures intermédiaires, Vieillards.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 158. Avallon, Saint-Lazare, façade occidentale.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 159. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central.

Fig. 160. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental droite.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 161 et 162. Avallon, Saint-Lazare,
portail occidental central, archivolte.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 163 (à gauche).
Avallon, Saint-
Lazare, portail
occidental central,
voussure
intérieure, anges.**

**Fig. 164 (à droite).
Avallon, portail
occidental central,
voussure
intermédiaire,
Vieillards.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 165. Avallon, portail
occidental central, voussure
extérieure, travaux des mois.**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 166. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental central, ébrasement droite, statue-colonne.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 167. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental nord, tympan, Adoration des rois mages.

Fig. 168. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental nord, tympan, Cavalcade des rois mages.

Fig. 169. Avallon, Saint-Lazare, portail occidental nord, tympan, les rois mages devant Hérode.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 170. Le Mans, cathédrale
Saint-Julien, portail sud.**
(Tiré de : Willibald Sauerländer,
*Gothic sculpture in France, 1140-
1270*, New York, Harry N. Abrams,
1972, planche 16.)

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 171. Bourges, cathédrale
Saint-Étienne, portail nord.**
(Tiré de : Willibald Sauerländer,
*Gothic sculpture in France, 1140-
1270*, New York, Harry N. Abrams,
1972, planche 34.)

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 172. Bourges, cathédrale
Saint-Étienne, portail sud.**
(Tiré de : Willibald
Sauerländer, *Gothic sculpture
in France, 1140-1270*, New
York, Harry N. Abrams, 1972,
planche 34.)

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 173. Vézelay,
basilique Sainte-
Marie-la
Madeleine, portail
central du
narthex.**
(Tiré de : Arthur
Kingsley Porter,
*Romanesque
sculpture of the
pilgrimage roads*,
Boston, Marshall
Jones Company,
1923, t. II, fig. 47.)

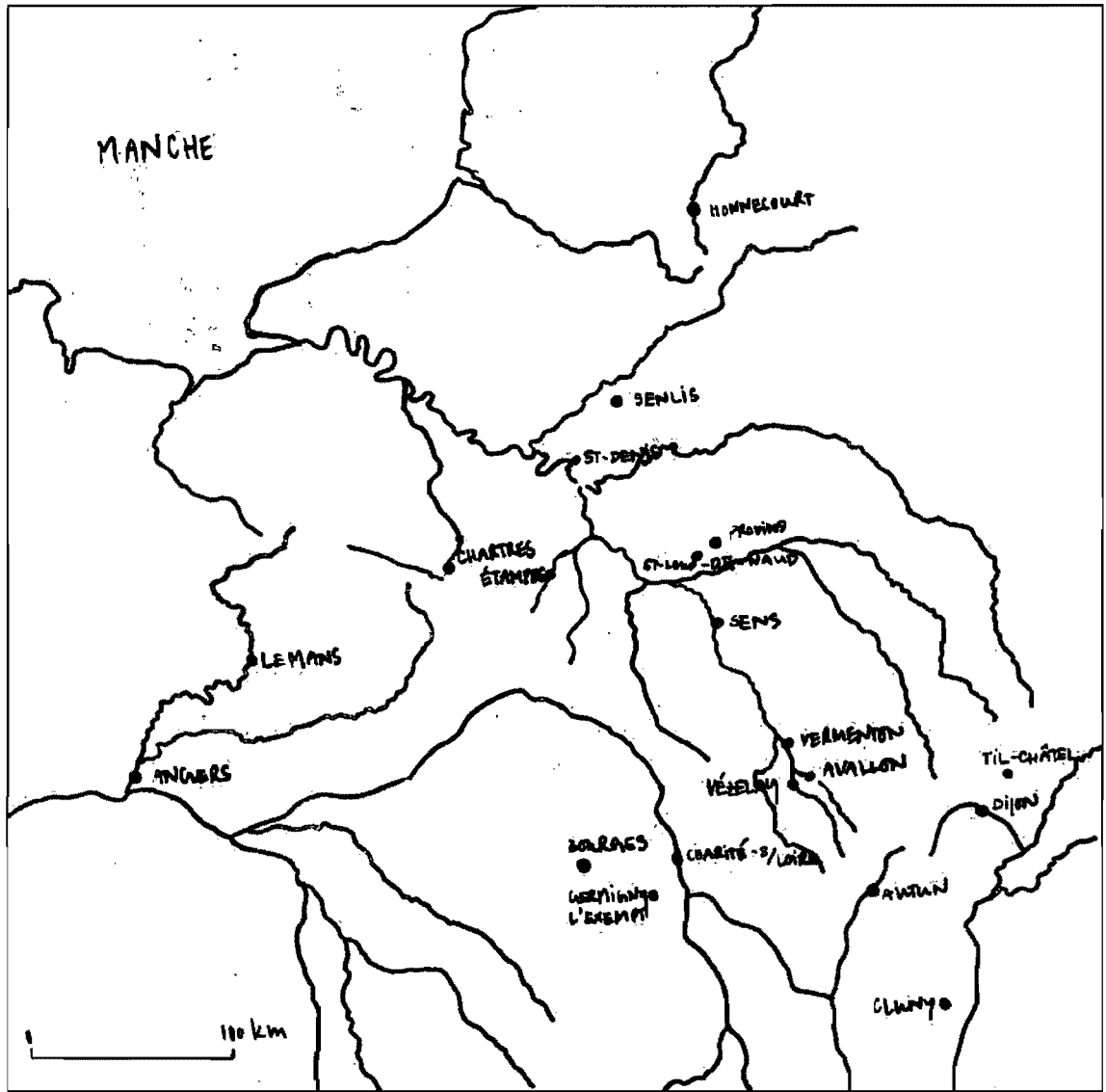


Fig. 174. Carte de la France.

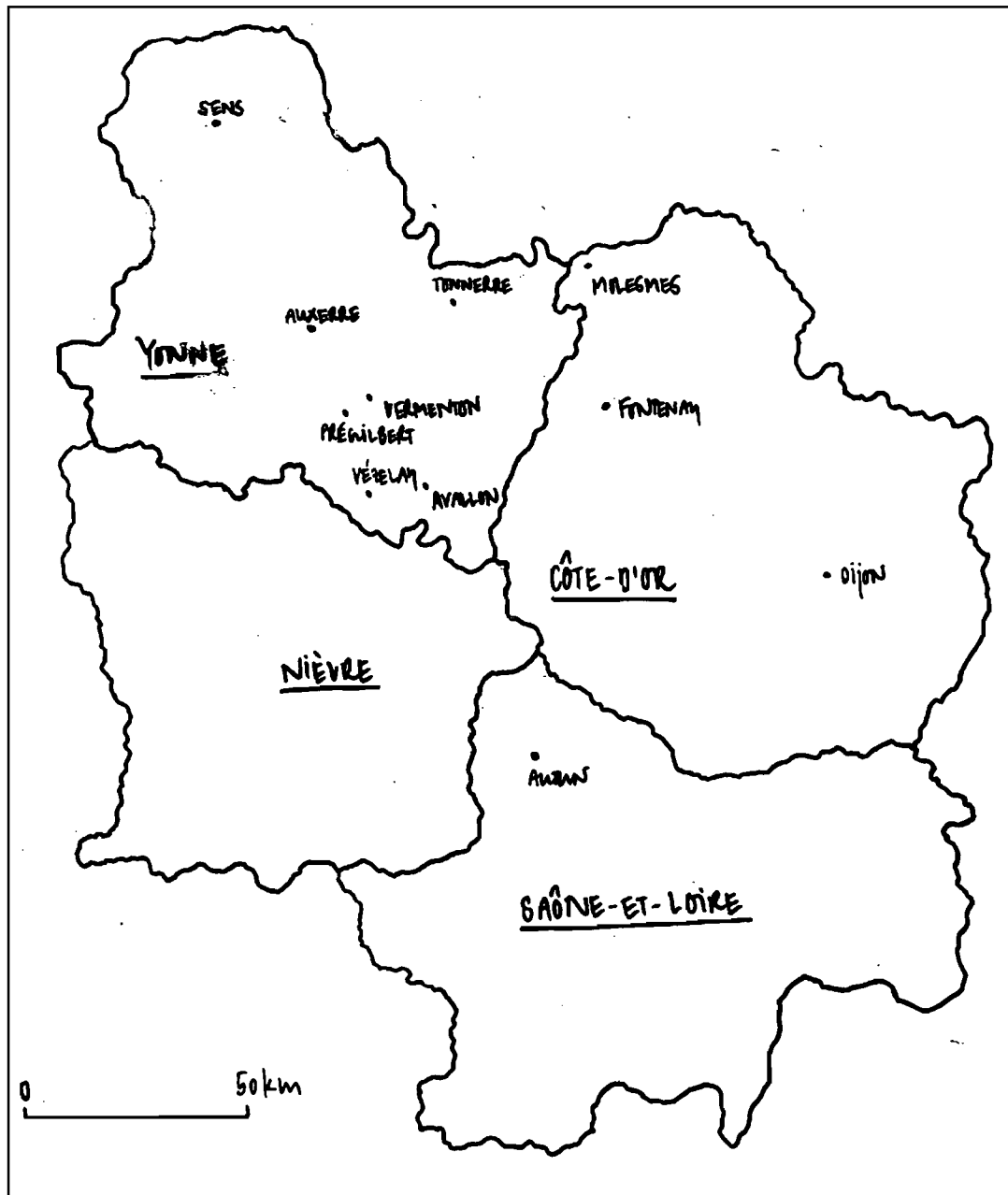


Fig. 175. Carte de a Bourgogne.

ANNEXE II : FICHE MATÉRIELLE

Département : Yonne (89)

Nom de la commune : Vermenton

Dénomination et titre actuel de l'œuvre : Notre-Dame, église paroissiale

Classé M.H. : depuis 8 juin 1920

Emplacement : Le portail se situe dans la façade occidentale

Description technique :

- a) Matériaux : Aucune analyse n'a été faite à date. Selon Stéphane Büttner du CEM à Auxerre, la pierre pourrait venir de la carrière de Massangis.
- b) Dimensions : Hauteur totale (du sol au sommet de l'archivolte) : 6.2 m
 Largeur totale (entre les deux contreforts) : 5.5 m
 Tympan : mesurait à la base environ 2.70 m¹
 Statues-colonnes : mesurent environ 2.45 m x 35 – 40 cm² (largeur)
- c) État de l'œuvre : Très abîmé ; trois statues-colonnes ont complètement disparu (ainsi que les deux des chapiteaux qui les surmontaient) ; les trois encore en place sont très mutilées ; le tympan et le trumeau n'existent plus ; on a ôté les têtes de la plupart des figures de l'archivolte
- d) Inscriptions³ : *-DNE ACCIPE SPM MEV*
 Citation liturgique accompagnant la scène de Lapidation de saint Étienne
 Portail, troisième voussure, à l'extrémité gauche
 Datation : milieu du XII^e siècle
- APRILIS
 Identification accompagnant la représentation du premier mois de la deuxième voussure à l'extrémité gauche

¹ Gabriel Fleury, *Études sur les portails imagés du XII^e siècle, leur iconographie et leur symbolisme*, Mamers, G. Fleury et A. Dangin, 1904, p. 135.

² *Ibid.* Ces mesures sont un peu long quand comparées aux plans d'Émile Amé des Monuments Historiques. Selon les plans de ce dernier, les statues-colonnes mesurent autour de 2.2 m.

³ Vincent Debiais, reprise (juin 2008) de l'édition de Robert Favreau et Jean Michaud, *Corpus des inscriptions de la France médiévale. Tome 21 : Yonne*, Paris, 2000, p. 228-29.

Datation : milieu du XII^e siècle

Description formelle :

- a) Du portail : Portail à baie unique
Arc en plein cintre avec trois voussures
À l'origine six statues-colonnes avec trois chapiteaux de chaque côté
Soubassement avec alternance de colonnettes droites et de colonnettes coudées
- b) De la sculpture : Accentuation de l'anatomie au moyen des plis dans le tissu
Plis profonds en forme de « v »
Mouvement dans le drapé, vêtements souvent moulants
Orfrois et galons richement ornés

Description iconographique :

- a) Thèmes : Apparition du Christ à la fin des temps, telle annoncée par l'Apocalypse
Cycle de l'enfance du Christ
Calendrier avec les douze « travaux des mois »
Représentations de la vie de saint Étienne et de saint Nicolas
- b) Sujets : Christ en Majesté avec Tétramorphe au tympan
Voussures : 1. Anges
2. Travaux des mois
3. Lapidation de saint Étienne, Vieillards de l'Apocalypse, deux scènes de la vie de saint Nicolas (l'histoire de la coupe et saint Nicolas apaisant une tempête), les trois rois mages devant Hérode
Chapiteaux : Le Songe de saint Joseph, la Fuite en Égypte, la Présentation au temple, la Cavalcade des rois mages
Statues-colonnes : Une Adoration des rois mages (?)

Historique :

- a) Commande : Le contexte de la commande et du financement n'a pu être déterminé
- b) Datation du portail : vers 1160-70

PLANS

[illustration retirée /
image withdrawn]

Fig. 176. Vermenton, Notre-Dame, portail occidental, coupe longitudinale.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 177. Vermenton, Notre-Dame, plan au sol, partie occidentale.

ANNEXE III : PLANS

Les plans suivants proviennent des Archives des Monuments Historiques, dans la Médiathèque de l'Architecture du Patrimoine à Paris.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 178. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, plan, par Emile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 179. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, plan d'ensemble et élévation principale, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 180. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, coupe longitudinale vers le nord, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 181. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, coupe longitudinale vers le nord, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 182. Vermenton, Notre-Dame, projet de restauration, façade occidentale restaurée, par Émile Amé, vers 1850.

© Monuments historiques, 1992