

La cathédrale de Lausanne : sa place dans l'iconographie sacrée du XIII^{me} siècle

Autor(en): **Bach, E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue historique vaudoise**

Band (Jahr): **35 (1927)**

Heft 9

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27828>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REVUE HISTORIQUE VAUDOISE

LA CATHÉDRALE DE LAUSANNE

Sa place dans l'iconographie sacrée du XIII^{me} siècle.¹

I

« Le moyen âge eut la passion de l'ordre. Il organisa l'art comme il avait organisé le dogme, le savoir humain, la société. La représentation des sujets sacrés fut alors une science qui eut ses principes et qui ne fut jamais abandonnée à la fantaisie individuelle. Nous ne pouvons douter que cette sorte de théologie de l'art n'ait été réduite, de bonne heure, en un corps de doctrine, car nous voyons les artistes s'y soumettre, d'un bout à l'autre de l'Europe, dès les temps les plus anciens. Cette science fut transmise par l'Eglise aux sculpteurs et aux peintres laïques du XIII^{me} siècle, qui conservèrent religieusement ces traditions sacrées. De sorte que l'art du moyen âge, même aux siècles où il fut le plus brillant, garda la grandeur hiératique de l'art primitif.² » Ainsi

¹ Conférence faite le 8 décembre 1926 à la Société vaudoise d'histoire et d'archéologie.

² Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^{me} siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. 5^{me} édit., Paris 1923, p. 1.

s'exprime M. Emile Mâle dans l'introduction d'un des volumes qu'il consacra à l'art religieux du moyen âge en France et à ses sources d'inspiration, étude magistrale nous révélant cette science des images, cette *iconographie* de nos pères, tombée dans l'oubli depuis la Renaissance.

L'art médiéval est tout d'abord une *écriture sacrée* immuable. Ses personnages ont un type arrêté, des costumes et des attributs toujours les mêmes. L'artiste aura recours, pour figurer les objets du monde visible et invisible, à des signes qui ne varieront jamais. Ainsi, plusieurs lignes sinueuses et dentelées représenteront le ciel ; des lignes parallèles indiqueront l'eau, les fleuves, la mer ; un arbre, plus ou moins feuillu, attestera que la scène se passe sur la terre ; une tour percée d'une porte sera une ville, et la Jérusalem céleste si un ange en garde les créneaux ; le nimbe circulaire placé derrière la tête exprimera la sainteté ; timbré d'une croix, il sera l'emblème de la divinité ; Jésus représenté sans nimbe crucifère aurait presque la gravité d'une hérésie.

Cet art obéit aux règles « d'une sorte de *mathématique sacrée*. La place, l'ordonnance, le nombre y ont une importance extraordinaire ¹ ». Nous savons tous que les architectes du moyen âge orientaient leurs églises du côté du levant pour que le regard des fidèles soit dirigé vers le berceau de la foi. Mais les points cardinaux avaient aussi leur signification. Le nord, région du froid, était consacré de préférence à l'Ancien Testament, le sud, inondé de lumière, à la Nouvelle Alliance. Le diacre qui lisait l'Épître, jadis considérée comme la prédication de Jean-Baptiste au désert, avant l'avènement du Fils de Dieu, se tournait vers le nord ; pour la lecture des enseignements de l'Évangile, il regardait le midi. La façade occidentale était réservée aux scènes du

¹ Emile Mâle, *loc. cit.*, p. 5.

Jugement dernier, et le soleil couchant éclairait cet épisode du dernier soir du monde. La droite était considérée comme plus honorable que la gauche, la place du haut comme plus importante que celle du bas, et l'artiste groupait les personnages qu'il voulait le plus distinguer, aux emplacements les plus rapprochés du Sauveur. La vertu des nombres était en grand honneur; le chiffre *un* figurait l'image même de Dieu; l'indice *deux* stipulait les deux natures du Fils ou les deux Testaments, l'amour de Dieu et du prochain; *trois* représentait la Trinité et les vertus théologiques: la foi, l'espérance et la charité; *quatre*, les grands prophètes, les Evangiles, les vertus cardinales; *cinq* était le nombre des plaies du Christ; *six*, le temps employé par Dieu à la création de toutes choses; *sept*, les sept dons de l'Esprit, les sept Sacrements, les sept paroles du Christ en croix, les heures canoniales: matines et laudes, prime, tierce, sexte, none, vêpres et complies, le jour du repos; *douze*, le nombre des patriarches, des apôtres, des tribus, des petits prophètes, des vertus, des articles de foi du Credo.

Le troisième caractère de l'art du moyen âge est d'être un langage symbolique dont le plus petit détail a son importance. Ainsi, les quatre fleuves du Paradis: le Géon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate, symbolisent les quatre Evangiles dont l'esprit vivifiant s'est répandu sur le monde. Tel personnage de l'Ancien Testament n'est qu'une préfiguration d'un personnage du Nouveau. Salomon et la reine de Saba annoncent les Mages d'Orient chargés des présents d'Ophir; Gédéon appelant sur la toison qu'il a étendue à terre la pluie du ciel, représente la Vierge qui fut cette toison symbolique sur qui tomba la rosée d'en haut; Elie, emporté vers Dieu sur un char de feu, rappelle l'ascension de Jésus. Les quatre animaux mystérieux de l'Apocalypse, dont nous reparlerons du reste, sont eux-mêmes des symboles.

L'homme ailé désigne l'Incarnation, Dieu fait homme ; l'aigle qui s'élançe vers la nue, l'Ascension ; le bœuf, victime propiciatoire immolée sur l'autel de l'holocauste pour les péchés du peuple, est l'emblème de la Passion, de Christ mis à mort pour nous ; le lion enfin, est le symbole de la Résurrection. La légende raconte en effet que les lionceaux nouveaux-nés restent inertes et sans vie jusqu'au troisième jour où le lion les ranime de son souffle et de ses rugissements. Les rites de la messe sont aussi des symboles ; et si la Réformation n'a conservé du sacrifice célébré par l'Eglise primitive, que les deux seules images du pain et du vin, mémorial du corps de Christ rompu pour nous et de son sang versé pour nous, les diverses parties du sanctuaire et les objets mêmes qui servaient au culte, revêtaient, au moyen âge, une signification mystique. Dans son *Rational des divins offices*¹, un liturgiste du XIII^{me} siècle, Guillaume Durand, évêque de Mendè, nous en révèle le sens caché. Le temple, vision terrestre de la Jérusalem céleste, est la demeure même de Dieu, à laquelle on accède par un vestibule qui est le Christ. Ses quatre murailles symbolisent les quatre vertus cardinales : la justice, le courage, la prudence et la tempérance. Les pierres dont ces murs sont formés évoquent la foule des fidèles. Un mortier composé de chaux, de sable et d'eau, les unit. La chaux figure la charité ardente se mariant par l'eau, qui est l'Esprit-Saint, aux choses de la terre, au sable. « La chasuble que le prêtre met par-dessus tous les autres vêtements, c'est encore la charité qui est supérieure à tous les préceptes de la loi, qui est elle-même la loi suprême. L'étole que l'officiant se passe autour du cou, est le joug léger du Seigneur, et, comme il est écrit que tout chrétien doit chérir ce joug, le prêtre

¹ Guillelmi Durandi, *Rationale divinatorum officiorum*. Lugduni 1672.

baise l'étole en la mettant et en l'enlevant. La mitre à deux pointes de l'évêque symbolise la science qu'il doit avoir de l'un et l'autre Testaments ; deux rubans y sont attachés pour rappeler que l'Écriture doit être interprétée selon la lettre et selon l'esprit... » «... Le cierge est un triple symbole. Eteint, il représente à la fois la colonne obscure qui guidait les Hébreux pendant la nuit, l'Ancienne Loi et le corps de Jésus-Christ. Allumé, il signifie la colonne de lumière qu'Israël voyait pendant la nuit, la Loi Nouvelle et le corps glorieux de Jésus-Christ ressuscité... » « ...Sa cire immaculée a été produite par l'abeille, à la fois chaste et féconde, comme la Vierge qui a mis au monde le Sauveur... » « ...La cloche est la voix des prédicateurs. » Le battant qui la percute à deux endroits opposés, désigne la langue des docteurs proclamant les vérités de l'une et l'autre Alliances. « ...La charpente à laquelle la cloche est suspendue est l'image de la croix. La corde, faite de trois torons tordus ensemble, signifie la triple intelligence de l'Écriture qui doit être interprétée dans un triple sens : historique, allégorique et moral. Quand on prend la corde dans sa main pour ébranler la cloche, on exprime symboliquement cette vérité fondamentale que la connaissance de l'Écriture doit aboutir à l'action. ¹ »

Je m'arrête, et ne saurais mieux conclure qu'en citant, une fois de plus l'éminent iconographe auquel j'ai déjà fait appel : « L'art du moyen âge est à la fois une écriture, une arithmétique, une symbolique. Il en résulte une harmonie profonde. L'ordonnance des statues aux portails des cathédrales a quelque chose de musical. N'y a-t-il pas là en effet les éléments d'une musique ? N'y trouve-t-on pas des signes groupés suivant la loi des nombres ? Et n'y a-t-il pas dans les symboles multiples qu'on entrevoit derrière les formes,

¹ Emile Mâle, *loc. cit.*, p. 16 et 19.

quelque chose de l'indéfini de la musique ? Le génie du moyen âge, qu'on a si longtemps méconnu, fut un génie harmonieux. Le Paradis de Dante et les porches de Chartres sont des symphonies. Aucun art, plus justement que celui du XIII^{me} siècle ne mérite d'être défini : « Une musique » fixée. ¹ »

Cette harmonie résulte d'une méthode iconographique précise qui ne laisse rien au hasard, à l'imprévu, à l'interprétation personnelle. Les portails des cathédrales et leurs vitraux sont un livre dans lequel est transcrit le savoir d'un siècle, de ce XIII^{me} siècle, le plus érudit de tout le moyen âge.

Aux siècles précédents, les Croisades avaient révélé à l'Europe l'Orient mystérieux. La science, cachée jusqu'alors au fond des monastères, s'était évadée des cloîtres ; des villes s'étaient fondées et des communes créées sur les débris de la féodalité, ruinée par les expéditions en Terre-Sainte et par l'avènement de la royauté, du pouvoir central de plus en plus fort. Ces communes s'enrichissent, se développent, et l'art gothique, issu d'un artifice de maçon, dresse au-dessus d'elles les façades prodigieuses de ses cathédrales. Le XIII^{me} siècle est le produit de cet enfantement. Paris fonde son Université, y accueille les savants les plus illustres qui vont répandre son rayonnement sur le monde. Saint Thomas d'Aquin condense dans sa *Somme théologique* toute la doctrine chrétienne, Jacques de Voragine rassemble les récits de la vie des saints et compose sa *Légende dorée*, et Vincent de Beauvais, le précepteur des fils de saint Louis, embrasse dans son *Speculum majus*, ou Miroir universel, toute la science encyclopédique de son temps. Ces trois savants inspirèrent-ils directement les constructeurs des cathédrales ? Pas tous, certainement, puisque les cathédrales

¹ Emile Mâle, *loc. cit.*, p. 21.

les plus sublimes sont contemporaines ou même antérieures à la publication de leurs œuvres. Mais ces ouvrages n'appartiennent pas en propre à leurs auteurs : ils sont un monument du savoir de leur époque.

Le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais doit nous retenir un instant : son esprit anime l'art plastique du moyen âge. L'œuvre se divise en quatre parties : le « Miroir de la Nature », le « Miroir de la Science », le « Miroir de la Morale », le « Miroir de l'Histoire ».

Le « Miroir de la Nature » raconte la Création et la complète d'une multitude d'aperçus nouveaux. C'est un véritable traité de cosmographie, de géologie, d'histoire naturelle, et même d'anatomie et de physiologie, quand il étudie l'être le plus parfait de cette création, l'homme.

Le « Miroir de la Science » débute par l'histoire de la chute ; l'homme est tombé et ne doit attendre son salut que de son Rédempteur. Mais, de lui-même, il peut déjà commencer sa régénération grâce à la science. Et Vincent de Beauvais expose toute la science de son siècle.

Le « Miroir Moral » définit le but de la vie, qui n'est pas de savoir, mais d'agir. La science n'est qu'un moyen d'atteindre à la vertu. Ces vertus, longuement étudiées dans cette troisième partie, sont opposées aux vices.

Enfin, le « Miroir de l'Histoire » est consacré à l'humanité vivante, à l'histoire des hommes depuis le péché originel jusqu'aux temps contemporains, et même jusqu'à la fin du monde et au Jugement dernier. Il s'attache plus spécialement à la vie des saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance, en commençant par Abel, le premier des justes.

Les nombreuses figures qui décorent les églises peuvent toutes se grouper sous quatre disciplines : nature, science, morale, histoire. Vincent de Beauvais nous donne la clef de l'iconographie gothique.

Cette iconographie atteint, au XIII^{me} siècle, un développement qui tient du prodige. Dix-mille personnages se présentent sous les portiques de Chartres ou se profilent à ses vitraux. Pourquoi cette profusion et cette richesse ? Dans un des chapitres de *Notre-Dame de Paris*¹ où de nombreuses erreurs coudoient la vérité, Victor Hugo l'a senti : « Au moyen âge, dit-il, le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. » La science se cache dans les monastères, les bibliothèques peu nombreuses, les universités encore plus rares. Les manuscrits sont précieux et leur nombre est infime ; le peuple illétre ne saurait d'ailleurs les lire. Le savoir humain doit venir à lui et cette rencontre se fait dans la cathédrale. La cathédrale médiévale est un *livre* qui enseigne par l'image. « *Picturae et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectio et scripturae* », « les peintures et les ornements de l'église sont les lectures et les saintes Écritures des laïques », déclare, au XIII^{me} siècle, l'évêque Guillaume Durand², « car la peinture, ajoute-t-il, est au profane en quête de la vérité ce que le texte écrit est au clerc. C'est elle qui indique aux ignorants la voie à suivre, c'est elle qui est le manuscrit des illétreés ». Deux-cents ans plus tard encore, le poète Villon place dans la bouche de sa mère inculte cette pieuse ballade :

Femme je suis povrette et ancienne,
Qui rien ne scay ; oncques lettres ne leus.
Au moustier voy, dont suis paroissienne,
Paradis paint ou sont harpes et lus,
Et ung enfer ou dampnez sont boullus :
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.
La joie avoir me fay, haulte Deesse,
A qui pecheurs doivent tous recourir,
Comblez de foy, sans fainte ne paresse :
En ceste foy je vueil vivre et mourir.

¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. Livre 5^{me}. Chap. II.

² Guillelmi Durandi, *op. cit.* Lib. I. Cap. III.

La foule immense des illétrés ne possède ni psautier, ni missel, et ne peut retenir du christianisme que les vérités tangibles qu'elle aperçoit au cours du drame liturgique ou sur les édifices sacrés. Victor Hugo a vu juste : la cathédrale est un livre de pierre pour les humbles ; le livre imprimé la rendra peu à peu inutile. « Ceci tuera cela ! » et « le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence ».

Cette bible de pierre est immuable : les mêmes scènes se retrouvent dans chaque monument et leur disposition ne varie guère. Car l'Église et le clergé en sont les inspirateurs ; l'artiste n'est qu'un artisan, un artisan obéissant. En 787 déjà, le second Concile de Nicée avait proclamé que « la composition des images religieuses n'est pas laissée à l'initiative des artistes, mais qu'elle relève des principes posés par l'Église catholique et de la pensée religieuse », et plus loin que « l'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux Pères¹ ». L'inspiration de toute l'iconographie du moyen âge a donc la valeur d'un dogme intangible et, pour ce qui nous concerne, doit être étudiée sur les monuments de l'Île de France, berceau de l'art gothique.

La croisée d'ogive, principe générateur de cet art, fut appliquée, en premier lieu à des monuments français. Renonçant à l'appareil roman, plein de charme, mais massif et surtout peu élastique, les constructeurs jetèrent sur chaque travée deux arcs se coupant en croix, et sur ces arcs bâtirent leur voûte. « Une pareille voûte a tous les avantages : elle est facile à construire, elle est légère, car tout son poids porte, non plus sur les murs, mais sur les croisées d'ogives ; elle est solide, et si par hasard elle se déforme, elle ne se

¹ Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 397.

déforme pas tout entière puisque ses quatre compartiments sont indépendants. Elle peut s'adapter à tous les plans et couvrir les plus vastes espaces. Elle porte en elle le germe de tous progrès ; c'est grâce à elle que les cathédrales de France vont devenir toujours plus hautes, toujours plus légères, toujours plus lumineuses. ¹ » « Opus francigenum » disaient les contemporains de ces grands maîtres d'œuvre. Et, lorsqu'à la Renaissance, les artistes, incapables de comprendre le génie du moyen âge, remplacèrent ce terme par celui de « gothique », synonyme pour eux de « barbare », ils n'entendaient certes pas lui attribuer le sens restreint de germanique.

Le peuple qui a donné au monde le plus grand musicien de tous les temps, le vieux « Cantor » de Leipzig, dans le domaine plastique ne fut pas créateur. Imitateur, copiste souvent fort habile, il n'inventa pas. La nef du Dôme de Cologne, la cathédrale allemande par excellence est un pastiche de celle d'Amiens ². Car au XIII^{me} et au XIV^{me} siècle, les artistes français essaient au loin et diffusent leur art incomparable dans la chrétienté toute entière. Philippe Charnaud accompagne partout le petit-fils de Barberousse, l'empereur Frédéric II ; Pierre d'Angicourt répond à l'appel de Charles d'Anjou, frère du roi de France, et s'embarque pour la Sicile ; Eudes de Montereau, compagnon de captivité de Saint Louis en Palestine, après avoir fortifié Aigues-Mortes, fortifie Jaffa ; Guillaume de Sens passe la Manche et se brise les reins en tombant d'un échafaudage de la cathédrale de Cantorbéry ; Martin Raguevy fait le voyage de Hongrie pour élever la cathédrale de Colocza ; le Picard Villard de Honnecourt l'y rejoint et construit

¹ Emile Mâle, *L'art allemand et l'art français au moyen âge*. Paris, 1923, p. 116 et suiv.

² Cf. Mâle, *L'art allemand et l'art français au moyen âge*.

Saint-Martin de Cassovie. En cours de route il s'arrête à Lausanne, collabore probablement à notre cathédrale et prend copie de sa rose. Un maître maçon de Troyes est architecte dans l'île de Chypre et Matthieu d'Arras quitte Avignon pour édifier la cathédrale de Prague. Partout des artistes français dressent des plans, dirigent des chantiers, taillent la pierre : en Espagne, en Pologne, en Allemagne et jusqu'en Finlande et en Scandinavie, où nous voyons Etienne de Bonneuil, maître d'œuvre de la cathédrale d'Upsal. C'est donc en France que nous devons chercher les modèles de l'iconographie gothique ; là tout est clarté, tout est méthode. La statuaire de Lausanne est atypique, provinciale, obscure même. Étudiée à la lumière de celle de l'Île de France elle se déchiffre sans peine. La lecture du livre de pierre de Lausanne doit débiter par la lecture du livre de pierre de la France : « sur l'océan de l'art, la cathédrale gothique est une nef française¹ ».

« Chaque fois que nous évoquons l'esprit d'un peuple, écrit Elie Faure, le nom de l'homme qui le représente le plus évidemment à son heure la plus décisive nous vient aux lèvres. Beethoven nous apporte l'Allemagne, Shakespeare l'Angleterre, Michel-Ange l'Italie, Cervantès l'Espagne, Rubens la Flandre, Rembrandt les Pays-Bas. Quand nous pensons à la France nous hésitons. Montaigne est le héros de l'intelligence éternelle, supérieur au destin des peuples, à leur langage, à leur passion. Pascal n'a pas la joie divine qui monte avec le sang du peuple dans ses gestes, même quand ce sont des gestes d'injustice et de désespoir. Il manque à ceux qui nous racontèrent le mieux, Rabelais, La Fontaine, Molière, cette sorte de passion mystique qui héroïse l'âme humaine et fait qu'en un seul homme et en un

¹ Sertillanges, *La Cathédrale*. Paris, 1923, p. 24.

seul moment, elle peut concentrer en elle et résumer toutes les puissances de vie, qui, à ce moment là, définissent à nos yeux l'orientation de la destinée et du monde. Hugo bour-soufle sa puissance de programmes et de sermons. Eh bien! la cathédrale a tout ce que nous aimons dans Hugo ou Pascal, tout ce que nous retrouvons de nous en Rabelais, Molière ou La Fontaine, tout ce qui dans Montaigne domine les temps et les lieux. Mais elle soulève cela par ses voûtes et par ses tours dans un tel emportement lyrique, qu'elle fait monter la foule française jusqu'aux pressentiments suprêmes que les plus grands de nos artistes n'ont presque jamais atteints. »

« Le héros français, c'est la cathédrale !¹ »

(*A suivre.*)

D^r E. BACH.

LA CIVILISATION ROMAINE

DANS LE BASSIN DU LÉMAN

Sous les auspices et avec l'appui du Département de l'Instruction publique et des Cultes, les *Etudes de Lettres* organisent chaque hiver des conférences dites de « mise au point ». Ces conférences sont avant tout destinées aux maîtres de l'enseignement secondaire qui désirent mettre au point des résultats actuels du travail scientifique, les connaissances qu'ils ont acquises dans leurs années d'étude.

Le travail de M. Blondel a été écrit pour l'une de ces séances, celle du 22 janvier 1927. Nous sommes heureux de pouvoir le publier dans la *Revue historique vaudoise*.

Il semble au premier abord quelque peu particulier de limiter à une seule région l'examen des influences d'une

¹ Elie Faure, *Histoire de l'art*, tome II : *L'Art médiéval*. Paris, 1923, p. 312 - 313.