

Le cloître de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles :

étude du décor sculpté par Géraldine Martin Orrit, Historienne de l'art, chargée d'étude

Contexte

Robert Jourdan, conservateur régional des monuments historiques

Les années 1990 avaient favorisé l'étude, le nettoyage et les interventions conservatoires sur le beau portail à l'antique de la Primatiale Saint-Trophime, de façon exemplaire pour l'époque tant par l'étude technique sanitaire que par la méthode archéologique.

La galerie nord du cloître, contemporaine du portail, tous deux célébrant saint Trophime et saint Étienne, les patrons de la cité, présents dans les quatre galeries, de l'explicite (nord et sud) au savant allusif (est) ou au décousu (ouest), amenait à son tour les premiers nouveaux questionnements conservatoires.

Dès lors, à partir du milieu des années 2000, a été établi un imposant corpus d'études très diversifiées, répondant à des problématiques classiques mais aussi à d'autres fort singulières si ce n'était nouvelles.

Ces études se sont augmentées dès les premières interventions expérimentales d'une complexification des données et donc des choix. D'où l'importance de la qualité du maître d'ouvrage, du maître d'œuvre, des entreprises et des laboratoires, du comité scientifique et du contrôle scientifique et technique du service des monuments historiques, dans la prise en compte d'un temps nécessairement plus long, avec une empathie culturelle et technique à l'opération. La notion et la pratique habituelles, rigides, de « projet », projet d'architecture, projet de travaux, s'est bénéfiquement distendue. Là est la première leçon, avec l'apport nouveau de traitements sur et autour des œuvres, apports techniques et méthodologiques.

Ces interventions fines et enregistrées nous laissent avec un « grand mystère », celui de « la couche jaune », consolidant silicaté du XIX^{ème} siècle, appliqué quasi-systématiquement sur les œuvres mais absent des fonds archivistiques, consolidant et protecteur, comme une première intervention préventive du Grand siècle des monuments historiques ?

Une autre pertinence tient au dialogue permanent entre les technologies et les savoirs, savoir-faire des personnes, enrichis des expériences américaines et grecques, sur les matériaux, marbres et calcaires, leurs comportements aux sels et aux eaux, leurs réactions aux traitements modernes.

La fin d'étape aura permis de croiser l'étude technique/archéologique des sculptures des piliers et chapiteaux avec leurs mises en œuvre, au regard des programmes iconologiques précédemment étudiés, constructions symboliques et didactiques liées aux airs d'un temps long (de la fin du XII^{ème} siècle à la fin du XIV^{ème} siècle) des représentations et dévotions religieuses.

C'est l'intérêt immédiat d'une première diffusion de ce travail, rare, fructueux et accessible avec la LIP de janvier 2016.

Le cloître de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles : étude du décor sculpté

Géraldine Martin Orrit, Historienne de l'art, chargée d'étude

Introduction

L'évêché d'Arles prend naissance au III^{ème} siècle. Primitivement implanté dans le quartier de l'Hauture au sud-est de la ville, il s'installe au cœur de la cité antique au V^{ème} siècle. Dédiée à l'origine à saint Etienne, la cathédrale prend le vocable de Saint-Trophime au cours du XII^{ème} siècle.¹ Le cloître s'inscrit au cœur des bâtiments canoniaux de la cité épiscopale et a trouvé place au sud-est de la cathédrale. La régularisation du chapitre imposée par la réforme grégorienne oblige le clergé à un nouveau style de vie. Il adopte la règle de saint Augustin ainsi que la vie commune autour d'un réfectoire, d'un dortoir, d'une salle capitulaire et d'un cloître.²

Le cloître tel que nous le voyons aujourd'hui est composé de quatre galeries construites à deux époques différentes : les galeries septentrionale et orientale sont édifiées entre le dernier quart du

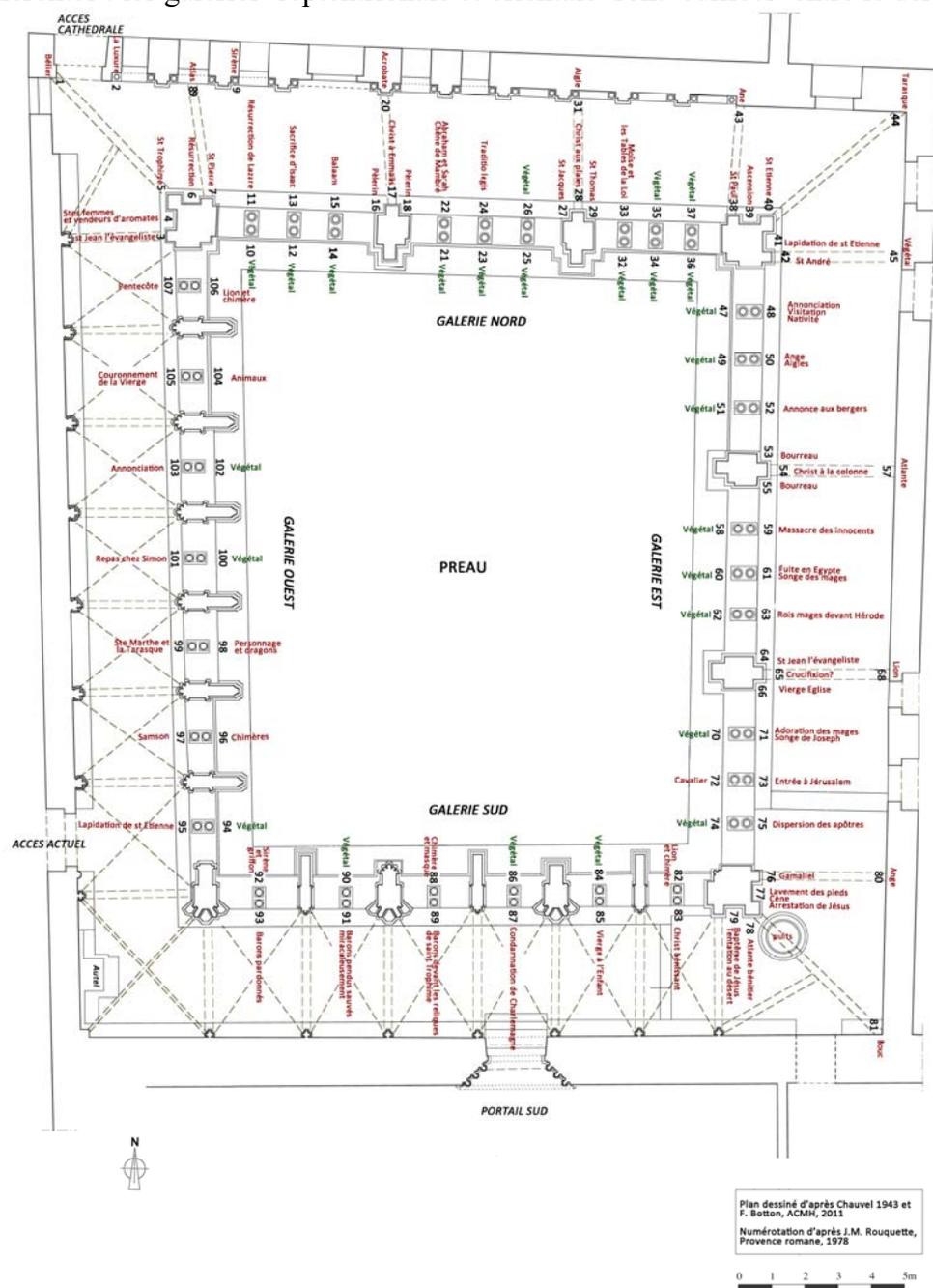


Fig. 1 – plan des galeries du cloître Saint-Trophime, légende des sculptures

XII^{ème} siècle et le début du siècle suivant tandis les galeries méridionale et occidentale sont construites plus tardivement, dans le dernier tiers du XIV^{ème} siècle.³ La construction des galeries du cloître débute à partir de l'angle nord-ouest et se dirige vers l'est tout en se poursuivant ensuite jusqu'à rejoindre l'entrée du cloître depuis la cathédrale.⁴ La date de 1188 figurant sur une inscription obituaire relevée sous la grande figure de saint Trophime et la consécration du cimetière du préau en 1183 indiquent que la construction de l'aile nord a certainement débuté dans les années 1180.⁵

Le cloître est constitué de claires-voies composées de baies à colonnettes géminées surmontées de chapiteaux à décor historié ou végétal et reposant sur un mur bahut. Chaque galerie romane est divi-



Fig. 2 – galeries romanes depuis l'angle nord-est, Etienne figurant au centre du pilier



Fig. 3 – galerie sud depuis l'angle sud-est

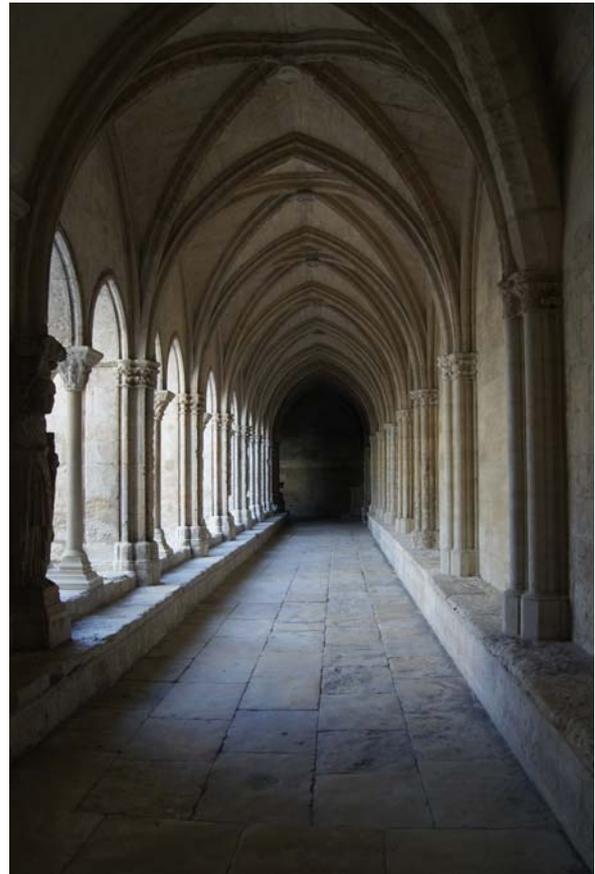


Fig. 4 – galerie ouest depuis l'angle nord-ouest

sée en trois travées et éclairée par des arcatures en plein cintre. L'aile méridionale composée de six travées est rythmée par des piles faibles et des piles fortes qui possèdent du côté du promenoir, des niches coiffées de dais, destinées selon toute vraisemblance à recevoir des statues. La dernière galerie et aussi la plus récente, composée de sept travées, s'organise différemment : l'alternance des piles faibles et fortes a été abandonnée et des piliers tous identiques ponctuent la claire-voie.

Le cloître Saint-Trophime est exceptionnel par la qualité et la profusion de ses sculptures qui occupent toutes les galeries. Dans les deux galeries romanes, elles couvrent les piliers scandés par trois grandes figures séparées, aux niveaux des angles, par de vastes panneaux sculptés en haut-relief, les chapiteaux, les tailloirs, les consoles et même les écoinçons dans la galerie orientale. Dans les deux galeries gothiques, une riche modénature se substitue au décor sculpté, la sculpture se concentrant uniquement sur les chapiteaux, les tailloirs et éventuellement les niches.

La légende de saint Trophime

Saint Trophime est mentionné pour la première fois en 417. Il serait le premier évêque d'Arles envoyé par le siège apostolique pour évangéliser la Gaule. A la fin du VI^{ème} siècle, Grégoire de Tours nous apprend qu'il fait partie d'un groupe de sept évêques venus prêcher en Gaule au III^{ème} siècle. Mais au fil des siècles, la vie de Trophime s'enrichit et sa chronologie se modifie. Ainsi au IX^{ème} siècle, on assimile le premier évêque d'Arles au disciple de Paul dont parlent les Actes de Apôtres, ce qui en fait le cousin non seulement de Paul, mais aussi d'Etienne et de Gamaliel, le docteur de la Loi qui défend les apôtres devant le Sanhédrin pendant les persécutions après la mort de Jésus. La légende raconte que Trophime serait missionné par Pierre et c'est ainsi qu'il arriverait en Provence en 46, deux ans avant le débarquement miraculeux de la famille de Béthanie sur les rives de la Camargue.⁶ La vie et les miracles que l'on lui attribue sont fixés en particulier dans un récit légendaire au XIII^{ème} siècle, le « Roman de saint Trophime ». C'est dans ces écrits qu'il faut chercher l'inspiration de l'iconographie de l'aile méridionale du cloître.⁷ De même, la façon dont s'est forgée la légende de ce saint local au moyen-âge permet de mieux comprendre l'importance donnée à certaines représentations dans les galeries romanes, comme celle de Gamaliel au pilier sud-est par exemple.

Méthodologie

Le cloître Saint-Trophime vient de faire l'objet d'une vaste campagne de restaurations. Les galeries dans leur ensemble ont bénéficié de ces travaux : voûtes, parements, maçonneries etc., mais aussi et surtout les sculptures médiévales qui ornent les galeries. C'est à l'occasion de cette opération qu'une nouvelle analyse des reliefs est rendue possible. Un examen précis et systématique a donc été entrepris. Chaque bloc sculpté a été documenté et possède une fiche comportant tous les renseignements que l'observation peut fournir : le matériau, une description sommaire de son état de conservation (épaufrure, desquamation importante, lisibilité des reliefs etc.), les dimensions, l'iconographie, les traces d'outils ou tout autre type de marque, les caractéristiques de la taille et de la sculpture. Une dernière rubrique comporte les remarques telles que la présence éventuelle de polychromie, les restaurations anciennes le cas échéant, des schémas ou des profils de moulures etc. Toutes ces données sont recoupées et analysées. Par ailleurs, chaque bloc est systématiquement photographié.

Les traces d'outils relevées lors de cette étude sont celles essentiellement des outils de finition puisque les faces cachées n'ont été accessibles que de façon très exceptionnelle. Il s'agit de gradine, de ciseau, de gravelet, de pointe sèche tandis que le foret et la gouge ne sont relevés que dans les galeries romanes.

Ce travail s'appuie sur l'étude documentaire du cloître réalisée par Francine Valette avec François Botton, sur l'étude archéologique du bâti menée par la société Hadès et sur les recherches antérieures effectuées par Andreas Hartmann-Virnich.

Travaux anciens dans le cloître

Le cloître classé au titre des Monuments historique dès 1846 et inscrit au Patrimoine mondial par l'U.N.E.S.C.O en 1981, a été peu modifié depuis sa construction même s'il a subi différents aménagements au XIX^{ème} siècle.⁸ C'est certainement la transformation de la cathédrale en temple de la Raison et ensuite en temple décadaire qui doit au décor du cloître d'avoir été épargné. Après la période révolutionnaire, Saint-Trophime devient simple paroisse et dans les années qui suivent, on tente de trouver une nouvelle destination aux galeries. En 1823, on pense y installer un musée des antiques auquel on renonce trois ans plus tard. C'est à ce moment-là que le préau est déblayé et le muret qui l'entoure détruit. En 1842, Prosper Renaux établit un devis pour une grande campagne de restauration du cloître qui démarre un an plus tard. D'après les documents, aucune intervention n'est prévue sur les sculptures mis à part le changement de certaines des colonnettes qui soutiennent les chapiteaux ornés. Plus tard, dans les années 1880, des moulages sont réalisés pour le musée des Monuments français.

La statue figurant le Christ de la Flagellation dans la galerie est a pour sa part, connu divers emplacements durant les XIXème et XXème siècles avant de retrouver sa place originelle. Elle est séparée de son pilier au plus tard en 1835 et est conservée par la suite au musée d'Arles jusqu'en 1937, moment où elle a été restituée à son emplacement primitif.⁹ Si la date du retour dans le cloître de cet élément majeur des sculptures paraît fixée, on ne sait toujours pas encore dans quelles circonstances elle a été amenée à le quitter.

Par la suite, aucune des interventions documentées dans le cloître ne touche directement la sculpture jusqu'à la dernière grande campagne qui vient de se terminer.

Le décor sculpté

Jusqu'à présent, toutes les attentions se sont portées sur les galeries les plus anciennes considérées comme les plus précieuses avec, de plus, une affection toute particulière pour la galerie septentrionale qui offre un programme iconographique complexe et des statues-colonnes considérées comme étant d'une plus grande qualité. De nombreux auteurs les ont analysées, ont établi chacun leur propre code de lecture et ont tenté d'attribuer certaines sculptures à un ou plusieurs maîtres et à des compagnons d'atelier plus ou moins doués.¹⁰ Mais l'analyse était rendue difficile par la couche de salissure recouvrant les statues. Aujourd'hui, les dégagements terminés, les sculptures s'offrent à nous avec une fraîcheur recouvrée.

La galerie nord

Iconographie

Les deux grandes figures de Trophime et d'Etienne ornent les angles des piliers nord-ouest et nord-est. La lecture des sculptures de la galerie septentrionale se déroule du nord vers l'est et s'articule autour de la mort de Jésus jusqu'à son ascension. La première scène du récit montre sur les panneaux du pilier nord-ouest, les Saintes Femmes achetant des aromates et les marchands comptant les pièces. Elle est suivie de celle de la Résurrection. Sur la première pile intermédiaire, le Christ ressuscité apparaît aux pèlerins d'Emmaüs. Sur la seconde sont figurés Jacques et Thomas qui, dans son incrédulité, désigne le Christ, au centre, montrant ses plaies. Le cycle se termine par l'Ascension dont la représentation est placée sur le pilier nord-est. Le panneau suivant, figurant la Lapidation de saint Etienne accompagne la statue du protomartyr.

Trophime et Etienne sont encadrés, non seulement par les panneaux historiés, mais aussi par deux autres personnages, Jean et Pierre d'une part et Paul et André, d'autre part. La présence de Jean et Pierre auprès du saint évêque est non seulement justifiée par leur primauté sur les autres apôtres mais aussi par leur présence, au matin de Pâques devant le tombeau vide représenté sur la face nord du pilier. Quant à Paul, il assiste au martyre d'Etienne avant sa conversion sur le chemin de Damas. Ainsi le cycle développé sur les piliers se révèle très cohérent. Le discours est appuyé par les six chapiteaux historiés de la galerie. Le premier montre le miracle de la Résurrection de Lazare, préfigurant celle de Jésus et en lien direct avec la narration des piliers tout comme la scène figurant le Sacrifice d'Isaac au chapiteau suivant. Les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament se succèdent. Ainsi sur le troisième chapiteau de la première travée, Balaam sur son ânesse est arrêté par l'ange. Il bénit ensuite le peuple d'Israël en dépit des volontés de Balaq, roi de Moab, visible sur son trône sur la face cachée du chapiteau et soucieux de l'arrivée des tribus juives aux portes de son royaume. On prête à Balaam la prophétie « *De Jacob monte une étoile, d'Israël surgit un sceptre* », étoile préfigurant celle de l'Annonce aux Bergers. Le premier chapiteau de la deuxième travée relate comment Sarah apprend la future naissance d'Isaac lors de la venue des anges au chêne de Mambré, évocation typologique de l'Annonciation. Les deux derniers chapiteaux figurés de la galerie, Moïse



Fig. 5 – galerie nord, chapiteau Traditio Legis

recevant les tables de la Loi et la transmission par le Christ de la Nouvelle Loi, poursuivent les correspondances entre le Nouveau et l'Ancien Testament. Les restaurations ont permis de lever définitivement toute ambiguïté sur l'identité du personnage de ce dernier chapiteau longtemps considéré comme représentant saint Paul devant l'aréopage. Un nimbe crucifère est apparu et coiffe le personnage de la face ouest imposant une nouvelle interprétation de la lecture de ce chapiteau : la transmission de la Nouvelle Loi par Jésus à saint Pierre, *Traditio Legis*, paraît désormais être l'interprétation la plus plausible.¹¹ La proximité du chapiteau figurant Moïse et les Tables de la Loi, similaire dans son traitement, et offrant une lecture typologique, confirme cette hypothèse.

Les statues-colonnes

Les grandes figures placées au centre des piliers sont en marbre tandis que les autres sont en calcaire. D'autre part, comme l'a démontré Andreas Hartmann-Virnich, ces œuvres ont été travaillées dans des blocs remployés, ce qui impose certaines proportions aux statues¹² ; ainsi saint Etienne et le Christ aux plaies sont plus petits que leurs voisins de la galerie nord. L'étude de la sculpture doit tenir compte de ces paramètres pour ne pas les utiliser comme critères d'analyse de l'œuvre mais plutôt s'en détacher afin de mieux appréhender le travail des sculpteurs.



Fig. 6 – pilier nord-ouest, Trophime encadré de Jean et de Pierre

L'étude des grandes figures montre que saint Etienne et saint Trophime adoptent la même position hiératique et dans les détails, les mêmes caractéristiques du visage. Les yeux sont réalisés de la même façon : les paupières sont épaisses et la supérieure est doublée d'un trait, l'orbite est sphérique et proéminente, les coins des yeux tout comme les pupilles sont percés d'un trou de foret placé légèrement vers l'intérieur. La bouche est infléchie par la même moue boudeuse et la base des lèvres est aussi percée d'un trou de foret, tout comme les narines. Le travail des pommettes, des sillons nasaux et des boucles de la chevelure est tout à fait ressemblant. Par contre même si la silhouette et l'allure générale sont comparables, le travail des plis est différent.

Les statues de Jean et Jacques ont de toute évidence été conçues sur un même modèle et pourraient avoir été sculptées par la même personne : attitude, silhouette, nature du tissu épais du manteau évoquée par une série de plis denses, rectilignes, leur retombée entre les pieds, positions des mains mais aussi des visages quasi-identiques. A y regarder de plus près, leur visage présente les mêmes caractéristiques que celui d'Etienne et de Trophime auxquels on peut aussi associer celui de Pierre.

Un autre type de visage proche du précédent mais cependant à l'expression plus sévère et aux traits plus allongés se retrouve chez les deux pèlerins, Paul et Thomas ainsi que sur le Christ aux plaies. Il serait très risqué de vouloir attribuer selon ce seul critère un auteur à ces sculptures car si les visages ont les mêmes caractéristiques, les corps sont traités différemment, tout comme les vêtements.

Ce que l'on peut conclure de ce constat, est qu'il serait très hasardeux de vouloir attribuer telle ou telle statue à un maître plus doué que les autres et des sculptures à des disciples supposés plus ou moins habiles. Même s'il est évident que certains artistes ont une aptitude plus grande que d'autres à décrire un sentiment, une émotion ou à mieux organiser leur travail dans la pierre, on peut imaginer que le travail se divise selon les compétences de chacun et que plusieurs artistes travaillent sur un même bloc. Ce constat déjà établi par Andreas Hartmann-Virnich se vérifie un peu plus désormais que les sculptures ont été nettoyées et donc rendues plus lisibles.¹³

Les chapiteaux historiés

La catégorie des chapiteaux historiés a bien du mal à s'affranchir du modèle du chapiteau corinthien. Sur la plupart d'entre eux, on distingue encore clairement la corbeille en arrière plan des personnages et les crochets en forme de volute existent encore sur nombre d'entre eux. Certains se confondent avec les scènes et s'y intègrent parfaitement : ainsi l'aile de l'ange de la face nord du chapiteau de Balaam et la spirale de la volute du crochet voisin ne font qu'un. Mais si les crochets à volutes sont très présents dans les chapiteaux de la première travée de la galerie, ils ont tendance à disparaître au profit de la tête d'un protagoniste de la scène figurée. Peu à peu, les sculpteurs semblent se libérer du cadre du chapiteau corinthien en abandonnant ces éléments caractéristiques au fur et à mesure que l'on progresse vers l'est ; ce qui corroborerait une réalisation simultanée des chapiteaux et de la construction de la galerie.¹⁴ Le fleuron est systématiquement remplacé par le visage du personnage occupant le centre de la face ; ce qui confère toujours la même composition aux chapiteaux. Les personnages des faces latérales sont tournés invariablement vers le côté donnant sur la galerie. La plupart des individus occupant le centre des faces figurées, sont dessinés selon un même modèle : vus de trois-quarts, tête penchée sur le côté, occupant toute la hauteur de la



Fig. 7 – galerie nord, chapiteau Sacrifice d'Isaac

corbeille et les jambes légèrement fléchies. Il est décliné avec plus ou moins d'adresse et de naturel selon les sculptures. Ainsi le Christ du chapiteau du *Traditio Legis* semble coincé par le cadre de la corbeille, tout comme celui de la Résurrection de Lazare. Par contre deux chapiteaux sont sans conteste d'une qualité supérieure. Il s'agit du Sacrifice d'Isaac et du Chêne de Mambré. Dans le premier cas, la composition est très équilibrée et les personnages sont animés d'un mouvement et d'un naturel que l'on ne retrouve pas ailleurs. Le corps de l'ange est traité avec une sensualité absente dans le reste de la galerie. Les formes de sa poitrine se devinent sous sa tunique très ajustée et sont soulignés par des plis élégants. Quant au second cas, les personnages se répartissent harmonieusement tout autour de la corbeille. Les drapés sont soignés. Mais le plus remarquable reste la représentation du veau d'une qualité exceptionnelle sur les épaules d'Abraham.

Toutefois, on se heurte vite aux mêmes difficultés que sur les statues-colonnes et on est confronté aux mêmes constats. Un type de visage se détache facilement et reprend les mêmes caractéristiques que celui déjà observé sur les statues-colonnes. Il est très bien représenté sur les visages du chapiteau de la Résurrection de Lazare, sur le couple Sarah et Abraham au Chêne de Mambré, saint Paul et le Christ du *Traditio Legis*. Mais là encore il est impossible d'utiliser comme seul critère

d'attribution à tel maître les caractéristiques du visage des personnages ornant les chapiteaux de la galerie septentrionale tant il est présent partout et semble avoir été décliné par plusieurs artistes. On aperçoit toutefois des nuances : quelques visages ont les traits plus doux, moins émaciés et sont plus joufflus, comme celui de l'ange du Sacrifice d'Isaac, celui du Chêne de Mambré ou le Christ-Dieu des Tables de la Loi.

L'étude des chapiteaux de la galerie septentrionale du cloître a aussi permis d'établir des rapprochements avec certains reliefs de la façade de la cathédrale. C'est ainsi que les visages désormais nettoyés des crochets du chapiteau 26 se sont révélés analogues à ceux des figures de Samson ou de Daniel sculptées dans le soubassement du portail. De même les masques de fauves ornant la corniche sous la grande frise ne sont pas sans rappeler ceux décorant certains tailloirs de la galerie nord. On pourrait donc facilement imaginer qu'au moins un artiste du premier chantier de sculpture du cloître ait aussi oeuvré à celui du portail quelques temps plus tard.



Fig. 8 – galerie nord, chapiteau feuillagé 26, détail



Fig. 9 – portail de la cathédrale, Daniel dans la fosse aux lions

Les chapiteaux végétaux

Les chapiteaux tournés vers le préau sont tous décorés de feuillages. Il faut ajouter à cet ensemble trois chapiteaux situés du côté de la galerie, un dans la travée médiane, deux dans la travée orientale. Plus nombreux que les chapiteaux figurés, ils n'en présentent pas moins des disparités et des éléments spécifiques. Ils se déclinent sur le modèle classique du chapiteau corinthien. Cependant sur certains chapiteaux, les fleurons sont remplacés par des masques à figures humaines ou encore des bustes. Sur d'autres, on a troqué les volutes des crochets contre des têtes d'animaux (griffons, béliers) ou des visages d'hommes.

Toutes les feuilles d'acanthé n'ont pas été dessinées sur le même modèle ; les finitions aussi sont différentes d'un chapiteau à l'autre, voire sur un même chapiteau. Ainsi se succèdent des feuilles

d'acanthé où les trous de foret sont restés très visibles alors que d'autres feuilles présentent une finition plus soignée après que l'on a adouci les contours des trous de foret en goutte d'eau. Les chapiteaux végétaux offrent une lecture qui permet de dissocier le travail des ornementistes œuvrant à la confection des feuilles d'acanthé par exemple, de celui des imagiers décorant les fleurons et les crochets de têtes humaines ou animales que l'on retrouve sur les chapiteaux historiés. Ainsi pourrait-on alors envisager ici aussi, que plusieurs personnes travaillent sur une même sculpture. D'autre part, il est intéressant de noter que sur les chapiteaux et les tailloirs qui les surmontent, les formes et les finitions varient d'une face à l'autre, avec une prédilection à favoriser les trois faces vues depuis les galeries.



Fig. 10 – galerie nord, chapiteau feuillagé 14



Fig. 11 – galerie nord, chapiteau feuillagé 25

Les panneaux des piliers d'angle nord-ouest et nord-est

Chaque pilier d'angle est animé de trois statues-colonnes, mais aussi de hauts-reliefs dont l'iconographie est en accord avec les figures de saints et participe au programme ornant la galerie. L'organisation de la sculpture des panneaux de la pile nord-ouest est similaire : divisés en deux registres superposés, ils rappellent celle des sarcophages paléochrétiens.¹⁵ Ils sont très dégradés et par là même difficilement analysables. Le visage de la sainte femme à droite est le seul à être épargné et il est aisé de le rapprocher de celui de saint Jean tout proche ou encore celui de saint Jacques de la pile intermédiaire ; la même expression mélancolique animant ses traits. Les visages des marchands sont trop abîmés pour les analyser clairement, toutefois les boucles de la chevelure de celui de gauche s'apparentent à celles formées de lourdes mèches à enroulement de Jacques. Le panneau suivant, comme son voisin, est composé de deux scènes superposées montrant la Résurrection. On y remarque des positions de personnages semblables à celle observée sur les chapiteaux : personnages vus de trois-quarts, tête penchée sur le côté et les jambes légèrement fléchies. Ces reliefs ont beaucoup souffert. Cependant, il ne fait aucun doute de leur appartenance à la campagne de sculpture de la galerie septentrionale.

Les deux panneaux du pilier nord-est s'organisent différemment et l'on discerne à travers leur composition comme leur élaboration, une évolution dans la sculpture. Dans la partie inférieure du panneau figurant l'Ascension sont représentés les apôtres. Au centre, le Christ nimbé et enveloppé d'une mandorle lève les yeux vers deux anges l'invitant à monter au Ciel. La scène occupe tout l'espace rectangulaire du bloc de calcaire dans lequel elle est taillée, tout en étant divisée en trois zones distinctes : les apôtres, le Christ et les anges reliés entre eux par un subtil jeu de mains. Les anges sont dans la même position que ceux de la Résurrection du pilier nord-ouest. Tout comme le Christ, ils reposent sur une petite tablette simulant le sol ; cet artifice contribuant à diviser l'espace. Les apôtres groupés sous le Christ sont disposés de manière déséquilibrée, le groupe étant figuré par trois visages supplémentaires, sculptés en arrière plan, dans la partie droite du panneau. Dans l'ensemble ce bas-relief ne semble pas avoir bénéficié d'une finition aboutie ni d'une conception rigoureuse. Peut-être en fin de chantier, l'a-t-on livré dans l'urgence.



Fig. 12 – pilier nord-est, panneau de la Lapidation d'Etienne



Fig. 13 – pilier nord-est, panneau de la Lapidation d'Etienne, Christ dans sa mandorle



Fig. 14 – portail de la cathédrale, chapiteau de l'Annonciation

C'est dans le panneau de la Lapidation que l'on sent une plus nette évolution, voire une rupture. Dans la partie inférieure du panneau est figuré Etienne, agenouillé, les mains jointes, implorant le ciel, un gros caillou posé sur son front, encadré de part et d'autre d'un bourreau, les bras levés, lui lançant des pierres. Au-dessus de la scène, le Christ est figuré à mi-corps dans une gloire. Cette composition est reprise sur le portail de la cathédrale avec une adjonction importante : celle de l'âme du proto-martyr s'échappant de sa bouche aidée par deux anges. Mais à y regarder de plus

près, ce n'est pas le seul point commun avec la façade. Le visage du Christ du panneau du cloître possède certaines similitudes avec celui des chapiteaux du linteau du portail et en particulier avec celui de la Vierge de l'Annonciation. Leur visage est ovale et régulier, les lèvres bien dessinées et charnues, les deux sillons qui les surmontent bien marqués, une seule ligne dessine les arcades sourcilières et le nez, le globe oculaire proéminent, la paupière supérieure marquée par une épaisseur. Il possède aussi des ressemblances avec les visages de la galerie orientale : celui du fleuron du chapiteau 60 et de l'ange sur le chapiteau 50. D'après l'étude de la société Hadès, le panneau de la Lapidation d'Etienne fait partie des éléments qui auraient été déplacés au moment de la construction de la galerie orientale tout en faisant partie de la campagne de la galerie nord ; il aurait subi des remaniements lorsque débute la deuxième campagne de travaux au moment même où l'on insère la statue voisine de saint André. Mais peut-être faut-il plutôt le mettre en relation avec la galerie orientale et aussi avec le portail.

Saint André

La figure de saint André a été bien souvent mise à part par l'ensemble des auteurs ayant travaillé sur la sculpture du cloître. Selon Hadès, cette statue a été incluse non sans mal dans le pilier nord-est lors de la phase de construction de la galerie orientale alors que le pilier a été élevé en même temps que la galerie septentrionale. En effet, le socle et le tailloir ont été retaillés pour implanter la statue et ses dimensions plus modestes interrogent. Comment intégrer la représentation de saint André dans l'édification des galeries ? Pour la plupart des auteurs, il fait bien partie de la galerie orientale et fait la transition entre les deux galeries romanes. Par ailleurs, le traitement de ses vêtements et celui de son visage ne correspond en rien au travail déjà constaté dans la galerie nord et ne s'apparente pas non plus aux statues des piles intermédiaires de la galerie est. Par contre, il pourrait très bien s'associer à la figure de saint Pierre de l'ébrasement nord du portail de l'église Saint-Trophime : même travail au niveau des yeux (paupières supérieures doublées, globe proéminent, pupilles non percées de trous de foret), même profil du nez, travail identique pour la barbe faite de longues mèches épaisses à enroulement et profondément striées. Un autre détail est à noter et pourrait les rapprocher : les pieds de Pierre du portail et d'André du cloître reposent sur une même surface inclinée de forme arrondie à sa base alors que les autres statues-colonnes de la galerie nord se tiennent sur une base de forme parallélépipédique.



Fig. 15 – portail de la cathédrale, saint Pierre et saint André pilier nord-est du cloître

La galerie est

La galerie orientale voit son décor réparti, comme la galerie précédente, sur les piliers, les chapiteaux de la claire-voie, les consoles du mur est mais aussi sur les écoinçons de l'arcature. Ces derniers figurent les symboles des quatre évangélistes dans la partie la plus au nord et des bustes féminins dans le reste de la galerie évoquant les Vierges sages et les Vierges folles, tandis que sur les chapiteaux se déroule un cycle de l'Enfance de Jésus suivi de l'Entrée à Jérusalem et la Dispersion des apôtres et sur les piliers intermédiaires la Flagellation du Christ et ce qui reste d'une Crucifixion. Le pilier sud-est offre la lecture de deux grands panneaux relatant le Lavement des pieds, la Cène, l'Arrestation de Jésus d'une part et le Baptême de Jésus et la Tentation dans le désert de l'autre. Ils sont accompagnés de la figure de Gamaliel et d'un atlante portant un bénitier.

Il a été admis que l'édification du portail de la cathédrale a été réalisée après la galerie nord et avant la galerie est créant ainsi une sorte de continuité dans les chantiers de l'ensemble cathédral. Les différents auteurs s'accordent sur la présence d'équipes distinctes pour ces trois campagnes. Mais Andreas Hartmann-Virnich, lors de son étude archéologique du portail, a soulevé des parentés entre certains reliefs de la galerie orientale et des figures du portail.¹⁶ Lorsqu'il fait ces observations, le portail est restauré mais pas encore le cloître. Désormais certains détails sont plus facilement perceptibles et des motifs, des finitions voire des expressions se révèlent plus précises : il est aujourd'hui possible de se rendre compte que les sculptures du portail empruntent à la galerie nord comme elles inspirent la galerie est ; ce qui pourrait nous permettre d'envisager que l'érection du portail se situerait avant l'achèvement de la galerie nord et après le commencement de la galerie est.

Les piliers

Les deux piliers intermédiaires de cette galerie tout comme ceux de la galerie septentrionale, sont enrichis de grandes figures. Celui situé le plus au nord offre la représentation de la Flagellation montrant un Christ à la colonne encadré de deux hommes identifiés à gauche à un bourreau et à droite, à celui que l'on a longtemps pris pour Judas. Mais le nettoyage de cette statue a révélé au-dessus de la tête du personnage les lanières d'un fouet suspendues dans les airs par le mouvement de son bras. La confusion avec l'apôtre ayant trahi Jésus vient probablement de la bourse triangulaire pendue à sa ceinture qui est analogue à celle que porte Judas dans le panneau du pilier sud-est où est figurée la scène de l'Arrestation du Christ. Désormais un second bourreau paraît à cet emplacement beaucoup plus légitime. Au-dessus, un soldat se bat contre un fauve, symbolisant le combat du bien contre le mal.



Fig. 16 – galerie est, pile intermédiaire, bourreau

De part et d'autre, selon toute vraisemblance, un personnage féminin couronné figurant la Vierge-Eglise et saint Jean l'évangéliste, encadrant traditionnellement la Croix.¹⁷ L'*Agnus Dei* surmonte la scène.

Les socles de ces statues, après leur dégagement, apportent leur lot de questions. Sous le bourreau à la gauche du Christ apparaît un personnage en position allongée, dirigé vers la galerie. Une main surgit derrière lui et semble le happer. Le mouvement est assez violent pour qu'il soit basculé vers



Fig. 17 – galerie est, socle 1^{er} bourreau

l'avant et son visage disparaît sous sa chevelure renversée. De même, saint Jean et la Vierge-Eglise reposent sur deux bases assez hautes pour accueillir d'étranges scènes disposées sous deux arcatures surmontées d'une sorte de toit aux tuiles plates. Sous saint Jean, sont figurées deux têtes de personnages masculins. L'un d'entre eux semble chavirer et porte le traditionnel bonnet juif à côtes. Sous la Vierge-Eglise, on devine les vestiges d'une sculpture représentant une tête de monstre et un personnage debout ayant perdu ses bras.

Dans l'ensemble, les reliefs de ces socles sont difficilement lisibles et leur interprétation s'avère aujourd'hui encore délicate. Par la présence du Tétramorphe et de la scène de Psychomachie, J. Thirion a proposé une évocation du Jugement dernier dans les écoinçons ; si tel est le cas, on pourrait avoir affaire dans les parties basses, à des reliefs évoquant les lieux souterrains et infernaux.

Succédant aux deux piles intermédiaires, le pilier sud-est s'organise de la même manière que ses pendants de la galerie nord. Toutefois la statue centrale est ici remplacée par un bénitier supporté par un atlante. La seule statue-colonne qui orne ce pilier représente Gamaliel. Des détails anecdotiques ont été dévoilés lors des restaurations, comme les couteaux et les coupes posés sur la table du Dernier repas, des poissons présentés dans des plats ou encore le geste familier du dernier apôtre à droite coupant le pain.



Fig. 18 – pilier sud-est, la Cène, détail

Toutefois l'organisation de ce dernier pilier pose questionnement. La description de J.J. Estrangin en 1835 mentionne une statue de Mathias à la place de l'actuel Gamaliel.¹⁸ Ce dernier se serait trouvé

selon lui à l'emplacement du pilastre chanfreiné voisin du panneau figurant le Baptême et la Tentation de Jésus et qui daterait des restaurations du XIX^{ème} siècle. De plus une gravure des années 1840 montre le pilier sud-est orné de deux statues-colonnes. Pourtant le devis des travaux de 1842 n'évoque pas la dépose éventuelle d'une statue. A l'emplacement du pilastre chanfreiné, on serait tenté de positionner la statue d'un apôtre anonyme qui n'a pas de situation fixe dans le cloître et qui a la même allure que celle représentée sur la gravure. Mais elle s'apparente plus aux figures de la galerie nord et sa place dans ce pilier se justifierait peu. Les panneaux quant à eux, sont fixés bien haut en comparaison avec les deux autres piliers. A moins d'un grand bouleversement à l'occasion des restaurations de 1843-1844, il semblerait que la jonction de la dernière galerie romane et la première galerie gothique n'ait pas été menée sans difficulté lors de la construction de cette dernière ; le hiatus qui les sépare en est une bonne justification.

Les statues-colonnes

Dégagées de la couche qui les dissimulait, les statues ornant les piliers de la galerie orientale se révèlent et offrent une lecture plus aisée. Les deux bourreaux, Jean, la Vierge, Gamaliel ainsi que l'atlante semblent sculptés par un même artiste ou tout du moins suivant un même modèle : plis imbriqués, larges, et nombreux, façon particulière de retenir un pan ou deux du vêtement à la taille (comme le deuxième bourreau ou l'atlante) décor des manteaux, travail des chevelures et surtout les visages qui lorsqu'ils sont épargnés par les dégradations offrent des caractéristiques très spécifiques. Ils sont tous de forme triangulaire aux pommettes proéminentes et aux grands yeux dont les pupilles sont largement percées au foret. Même si Gamaliel offre une silhouette plus élancée voire filiforme et si son visage paraît plus émacié, il appartient pourtant bien à ce groupe. Sa silhouette est certainement conditionnée par la dimension du bloc dans lequel elle est taillée et par sa position frontale alors que Jean et la Vierge occupent les deux faces d'un bloc ; ceci a permis au sculpteur de pouvoir déployer ses personnages sur une surface plus large.



Fig. 19 – galerie est, Vierge-Eglise



Fig. 20 – Gamaliel



Fig. 21 – saint Jean, détail

L'auteur de ces statues-colonnes pourrait bien être aussi celui des panneaux du pilier sud-est (mêmes visages, mêmes plis et même façon de retenir les vêtements à la taille) mais aussi celui des Vierges folles et sages et du Tétramorphe des écoinçons.

Plus difficile est de définir l'appartenance de la statue du Christ de la Flagellation, d'une part par le matériau qui le compose (il est en marbre alors que les autres sont en calcaire) et d'autre part par son aspect fragmentaire. Le visage de Jésus souffrant sur la colonne de la Flagellation n'a rien en com-

mun avec celui très significatif des autres personnages. Son regard doux, les traits réguliers de son visage ovale, l'implantation de sa barbe et le traitement de sa chevelure se rapportent plus aux visages des chapiteaux de la galerie est et en particulier ceux ornant les chapiteaux de la Fuite en Egypte et des Mages devant Hérode ou de la grande figure de saint André. On peut imaginer donc avec Andreas Hartmann-Virnich, que dans cette galerie, comme sur le portail, des artistes spécialistes de la sculpture sur marbre s'illustrent plus particulièrement¹⁹ et de façon virtuose sur les chapiteaux mais aussi sur la statue du Christ à la colonne et peut-être sur la Crucifixion aujourd'hui disparue entre Jean et la Vierge-Eglise.

Les chapiteaux

A la différence de la galerie septentrionale où les chapiteaux figurés n'ornent pas toutes les colonnettes situées du côté de la galerie mais alternent avec des chapiteaux à feuillages, la galerie orientale livre au spectateur toute une série d'images riches en événements décrivant la vie de Jésus. Cependant le cycle des Mages débutant à la seconde travée ne suit pas l'ordre du récit qu'en fait Matthieu dans son évangile. Le premier chapiteau de la deuxième travée relate de façon fort explicite le Massacre des Innocents alors qu'il s'agit là du dernier épisode du cycle. Il est suivi de celui figurant la Fuite en Égypte qui devrait précéder le Massacre. Vient ensuite la Visite des Mages chez Hérode qui devrait débiter la narration. Le récit se termine par l'Adoration des Mages et le Songe de Joseph qui aurait dû se situer juste après la Rencontre avec Hérode. L'emplacement actuel des chapiteaux correspond-il à l'ordre établi dès l'origine ou la lecture actuelle est-elle le fruit d'un démontage-remontage à une période postérieure ? On sait que le cloître a été restauré lors d'une importante campagne de travaux en 1843-1844 mais rien n'indique qu'ils aient été déplacés à cette occasion d'autant qu'une description de 1835 nous donne une vision de la galerie telle qu'elle nous est parvenue. Ces chapiteaux semblent donc à leur emplacement d'origine et le cycle des Mages n'a certainement jamais respecté l'ordre de l'évangile comme l'on peut aussi le constater sur le portail.

Si dans la galerie septentrionale, les chapiteaux historiés sont encore très tributaires du schéma du chapiteau corinthien, ceux de la galerie orientale s'en affranchissent peu à peu. Les crochets en forme de volutes disparaissent, l'astragale se change en pan incliné servant de sol où évoluent les personnages, la corbeille n'est plus qu'un vague souvenir sur certains chapiteaux et disparaît sur d'autres. La lecture des scènes figurées se fait plus fluide en tournant autour du chapiteau et à chaque face ne correspond plus exclusivement un personnage ou une scène.

L'analyse des chapiteaux figurés est moins complexe dans cette aile-ci. Ils semblent fonctionner par paires à l'exception de celui dit de Constantin. Les deux chapiteaux débutant le cycle de l'Enfance de Jésus, la Nativité et l'Annonce aux Bergers, sont de facture très ressemblante. Les visages sont identiques. Les yeux sont en amande et bombés, les paupières inférieures et supérieures sont marquées, les lèvres épaisses et les nez assez épatés. Les personnages sont vêtus de longs vêtements animés de nombreux plis dynamiques, en bénitier ou formés par des ondulations plus ou moins parallèles. Leur retombée est caractéristique formant un Ω . Les animaux sont tous traités avec un grand réalisme, que ce soit l'âne ou le bœuf de la Nativité ou encore les bouquetins, le chien et le mouton de l'Annonce aux Bergers.

La fuite en Egypte et les Mages devant Hérode semblent sculptés par le même artiste : le saint Joseph de la fuite en Egypte est une réplique du personnage portant un livre de la face nord du chapiteau des Mages. Les plis en cuvette du vêtement de la servante au fouet et de la Vierge sur sa monture sont semblables à ceux qui animent les vêtements du roi Hérode ou du troisième roi mage.

Une autre paire, proche des précédents mais distincts par les visages, comprend les chapiteaux figurant le Massacre des Innocents et l'Adoration des Mages. Les visages y sont parfois surdimensionnés. Ils sont à rapprocher de celui du l'ange du chapiteau 50 et du fleuron du chapiteau

60. Il n'en reste pas moins une grande élégance dans le traitement des drapés très ondulés des manteaux des protagonistes et une qualité exceptionnelle de sculpture dans le travail des chevaux des Mages de l'Adoration. Est à noter également, le travail remarquable à la gouge pour simuler l'armure des soldats d'Hérode, observé aussi sur la même scène du portail.

Un dernier couple rassemble l'Entrée à Jérusalem et la Dispersion des Apôtres qui sont très similaires dans le traitement des visages comme dans celui des corps.



Fig. 22 – chapiteaux Entrée à Jérusalem et de Constantin

Le chapiteau dit de Constantin est, quant à lui, totalement isolé. Isolé par son emplacement (c'est le seul qui soit figuré dans la rangée donnant sur le préau) mais aussi isolé dans sa facture. Côté nord



Fig. 23 – chapiteau de Constantin, personnage féminin

est représenté un personnage masculin à cheval tandis qu'au sud, un cheval sans cavalier occupe tout l'espace. Sur la face ouest, se tiennent deux personnages : l'un est foulé au sol par le premier cheval tandis qu'un autre personnage l'enjambe. Il s'agit d'une femme au vu de ses vêtements et de son couvre-chef. Elle tend sa main gauche vers le cavalier qui fait de même. Elle est représentée en mouvement et donne toute la dynamique à la scène. Les figures sont sculptées en fort relief. L'iconographie cependant reste floue et a donné lieu à plusieurs interprétations : saint Paul sur le chemin de Damas tombant de son cheval, Constantin à cheval écrasant son adversaire Maximien tandis que Fausta assiste au triomphe de son mari et à la mort de son père, ou encore Constantin écrasant le paganisme vaincu devant l'Eglise triomphante. Les récentes restaurations posent de nouvelles questions. Elles ont livré les traits du personnage féminin : ils sont épais, bouche charnue, nez épaté, yeux hypertrophiés et sont assez différents de tous les visages féminins représentés sur les autres chapiteaux. De

plus, ils reprennent ceux du maure sculpté sur le tailloir (70-71) des chapiteaux voisins. Peut-être faut-il y voir la volonté de figurer une femme noire. Ce visage alors, sied mal à un personnage féminin sensé symboliser l'Eglise triomphante que l'on imaginerait plus raffinée, nimbée voire

couronnée.²⁰ Le personnage féminin et noir présent dans les Ecritures étant la Reine de Saba, le personnage masculin ne serait plus Constantin mais le roi Salomon. Un épisode du Livre des Rois relate comment Salomon est envoyé à la fontaine de Gihon par son père, David, pour y être proclamé roi. Monté sur une ânesse, il y est acclamé par le peuple. Cet épisode de l'Ancien Testament préfigure l'Entrée de Jésus à Jérusalem, scène voisine du chapiteau. Ceci pourrait justifier cette interprétation. La reine de Saba se mêlant de façon anachronique à cet événement permettrait de reconnaître Salomon aisément. Malgré tout, cette hypothèse iconographique, dictée uniquement par les traits surprenants du personnage féminin n'est pas totalement satisfaisante et mérite d'être discutée.

Les restaurations révèlent aussi que ce chapiteau est sans nul doute à associer au groupe des statues-colonnes et des panneaux sculptés du pilier sud-est par le traitement des visages, leur forme triangulaire, les grands yeux aux pupilles percées d'un large trou de forêt, le traitement des plis imbriqués des vêtements, la manière dont le personnage féminin retient son manteau à l'instar de Jésus dans la scène du Lavement des pieds du pilier sud-est. Sa position du côté du préau pourrait signifier qu'il ait été réalisé plus tard, dans la dernière phase des travaux de l'aile orientale, en même temps que les statues-colonnes, les panneaux du pilier sud-est et les écoinçons de la galerie.²¹

Les chapiteaux végétaux de la galerie orientale sont toujours très inspirés du chapiteau corinthien. Le vocabulaire classique est encore très présent, un peu moins cependant que dans la galerie nord. Les fleurons ont quelquefois été remplacés par des têtes animales, des visages masculins ou encore par des palmettes. Ils n'ont pas tous reçu le même type de finition offrant ainsi des groupes de chapiteaux très distincts. L'un d'entre eux retient tout particulièrement l'attention. Il s'agit du deuxième chapiteau à feuillage de la première travée (49). C'est le seul qui soit encore très empreint du modèle du chapiteau corinthien mais surtout il reprend strictement la même organisation que deux chapiteaux de la galerie nord (12 et 21). De telles similitudes nous amènent à nous demander si ce chapiteau a été sculpté lors de la campagne de la galerie septentrionale ou s'en inspire-t-il simplement jusque dans ces moindres détails. De même, les deux premiers tailloirs de la galerie orientale semblent apparentés à la série des tailloirs à rinceaux de la galerie nord mais s'ils s'en inspirent fortement, ils se distinguent par des détails.

Très inspirée de la galerie nord, la galerie orientale n'en est pas moins novatrice. Au début de sa construction, le travail des artistes reste très subordonné aux schémas mis en place précédemment (tailloirs, chapiteaux végétaux) mais dès la seconde travée, ils commencent à s'en départir. D'autre part, on note des liens de parenté forts entre certains visages des deux premières travées de la galerie orientale, du Christ de la Lapidation de saint Etienne, de saint André et certains visages visibles sur le portail (chapiteaux du linteau, saint Pierre). Une façon de faire aussi dans le rendu des armures, travaillées à la gouge sur portail et sur le chapiteau du Massacre des Innocents nous montre des relations particulières entre le portail et la galerie qui de prime abord sont deux oeuvres tout à fait différentes.

Les galeries sud et ouest

D'après l'étude du bâti, la construction des deux galeries gothiques, débutée vers 1370-1380, a progressé de l'angle sud-est à l'angle nord-ouest clôturant ainsi l'espace du préau. Même s'il existe des disparités montrant un changement de parti en cours d'édification, comme par exemple, la présence, exclusivement au sud, de piliers à niches surmontées de dais, l'alternance des piles faibles et des piles fortes, il s'avère nécessaire de considérer la sculpture des chapiteaux des deux claires-voies comme un tout.

Ici la sculpture est taillée dans un même bloc de pierre alors que dans les galeries romanes, les chapiteaux sont indépendants, tout comme le tailloir qui les surmonte. Malgré tout, la lecture reste inchangée : les scènes historiées sont tournées vers le promenoir alors que les corbeilles donnant vers le préau sont ornées de feuillages ou peuplées d'animaux réels ou imaginaires.

La lecture iconographique ne suit pas un programme précis et cohérent à l'exception des quatre derniers chapiteaux de la galerie sud. Lorsqu'on s'engage dans cette galerie venant de l'est, le premier chapiteau montre un Christ trônant entouré de nombreux personnages (81-82) et le suivant (83-84) une Vierge à l'Enfant accompagnée à la fois de cavaliers et de religieux. Ensuite débute le cycle évoquant un épisode du roman de saint Trophime (86-87, 88-89, 90-91, 92-93). Sur le premier chapiteau est relatée la condamnation par Charlemagne d'un jeune chevalier, qui suite à une querelle, gifle l'archevêque Turpin. Pour cela, Charlemagne le condamnera à mort avec dix membres de sa famille. La deuxième scène (chapiteau 89) les montre priant devant un autel tandis que sur le chapiteau suivant la condamnation est effective et ils sont tous pendus. Le miracle survient sur le dernier chapiteau : par l'intercession de saint Trophime, figuré en évêque sur la face sud du chapiteau, le chevalier et sa famille sont maintenus en vie et seront pardonnés par Charlemagne et Turpin. La légende raconte qu'ils consacreront le reste de leur vie à Dieu et qu'ils bâtiront un monastère en l'honneur de saint Trophime. Le récit se termine au pilier sud-ouest.

La dernière galerie offre des thèmes iconographiques sans grande cohérence sauf peut être une homogénéité dans les thèmes locaux : Etienne, rappel du premier vocable de la cathédrale, Marthe et la Tarasque ainsi que l'évocation de Marie-Madeleine, références aux légendes provençales. Du sud au nord, on rencontre ainsi la Lapidation de saint Étienne (95), Samson trahi par Dalila (97), sainte Marthe domptant la Tarasque (99), le Repas chez Simon et Marie répandant du parfum sur les pieds de Jésus tout en les essuyant de ses cheveux (101), l'Annonciation (103), le Couronnement de la Vierge (105) et la Pentecôte (107).

Dans les galeries gothiques, on observe une répartition des tâches distincte de celle relevée dans les galeries romanes. Il devient alors plus facile de regrouper en sous-ensembles divers chapiteaux.



Fig. 24 – galerie sud, chapiteau double 82-83, Christ bénissant

Le premier (82-83) et le dernier chapiteau (92-93) de la galerie sud sont de facture très proche et pourraient avoir été sculptés par un même artiste. Les animaux ou monstres qui occupent la corbeille côté préau possèdent les mêmes caractéristiques voire les mêmes traits. Par ailleurs, les personnages des corbeilles dirigées vers le promenoir présentent eux aussi de nombreuses ressem-

blances. Les visages des protagonistes sont dans les deux cas, d'une extrême finesse malgré leur échelle réduite et très bien équilibrés. Les personnages sont bien détachés des fonds. On remarque aussi un joli traitement des tissus : les drapés sont dynamiques et les plis nombreux. Il semblerait que ce type de chapiteau double ait servi d'inspiration aux quatre derniers ornant la galerie ouest sans pour autant être aussi aboutis.

Les chapiteaux 86-87 et 88-89 semblent être du même auteur, gérant moins bien l'espace mais offrant des visages d'une grande expressivité. Dans les deux cas, les motifs des tailloirs sont travaillés sommairement et sans grande finesse. Les personnages occupent tout l'espace de la corbeille. Leur tête butte contre le « plafond » constitué par le tailloir. Les caractéristiques des visages des deux chapiteaux sont identiques. Leur visage est très large et haut. Les sillons nasaux sont marqués et les joues creusées. Les yeux sont proéminents. Des rides creusent le front. Les nez sont larges et épatés.



Fig. 25 – galerie sud, chapiteau 85, Vierge à l'Enfant

Le chapiteau 84-85 est quant à lui très original et semble isolé. Tout l'espace offert à l'artiste est occupé par les reliefs. Les êtres peuplant le bandeau du tailloir sont volumineux, bien plus que ceux des tailloirs des chapiteaux voisins et débordent largement sur les motifs des corbeilles. Les personnages se détachent peu du fond. D'autre part, l'artiste donne une dimension tendre et humaine à certains de ses personnages comme l'Enfant Jésus posant affectueusement sa main droite sur le visage de sa mère. La douceur qui émane de ce geste contraste fortement avec l'agitation qui règne dans tout le reste du chapiteau.

Le chapiteau 90-91 est lui aussi difficile à rattacher à d'autres, même si par le côté végétal, il serait comparable au 84-85. Les personnages ont pour leur part du mal à trouver leur place dans la corbeille et les pendus sont recroquevillés, les jambes pliées, dans une position qui, dans leur condition, reste bien peu réaliste.

Quant aux trois premiers chapiteaux de la galerie occidentale (94-95, 96-97, 98-99), ils offrent un travail tellement original qu'il est impossible de les associer à tout autre, même s'ils répondent aux mêmes schémas et si l'organisation des motifs est similaire à celle constatée sur leurs voisins. Cependant la sculpture est en plus faible relief, moins bien organisée dans l'espace et semble même par endroit inachevée ; elle n'en reste pas moins attachante par sa spontanéité. Si ces trois chapiteaux semblent être l'œuvre d'un même artiste, des analogies avec certains chapiteaux de la galerie méridionale sont troublantes et plus particulièrement avec la paire des chapiteaux 86-87 et 88-89 : les visages peuplant le tailloir du chapiteau 96-97 sont très proches de ceux des condamnés des corbeilles 87 et 89 : mêmes yeux globuleux, même sillons nasaux profondément marqués, même expression sévère. De même, le travail des ailes des êtres peuplant la corbeille 96 est équivalent à celui remarqué sur les chapiteaux 86-87 et 88-89. S'il est difficile d'imaginer qu'une

même personne ait pu intervenir à la fois sur les chapiteaux 86-87 et 88-89 et les trois premiers de la galerie occidentale, tant il existe des différences flagrantes, il est indéniable que les premiers ont largement inspirés les seconds et qu'ils ne doivent pas être si éloignés dans le temps que l'on pourrait l'imaginer en premier lieu.

Aux trois premiers chapiteaux de la galerie occidentale et à leur manque d'organisation des personnages dans la corbeille, leur absence de profondeur voire de finition s'oppose la rigueur du dessin des sculptures des quatre derniers chapiteaux, une taille profonde, précise et délicate, une élégance dans l'organisation et le positionnement des personnages, une douceur dans l'expression des visages. Ces derniers forment un groupe cohérent déjà remarqué par le passé pour la qualité de la sculpture mais aussi pour les analogies qu'ils présentent avec les chapiteaux de la galerie méridionale du cloître de l'abbaye de Montmajour.²² Depuis les dernières restaurations, il est plus facile encore de les comparer et il devient évident que les chapiteaux des deux cloîtres sont produits par un même atelier voire un même artiste.

Dans les deux cas, les visages des protagonistes, de forme soit allongée accentuée parfois par une barbe pointue, soit plutôt ronde, sont encadrés par de jolies boucles ondulantes ou en spirale. Cette façon de faire se retrouve aussi au niveau des queues des animaux ou des chevelures des têtes des monstres hybrides. La bouche est fine et les lèvres délicatement dessinées. Les yeux sont en amande, soulignés par une incision au niveau des paupières et les pupilles sont souvent percées d'un petit trou. Les individus masculins ou féminins sont vêtus d'une longue robe sur laquelle ils portent un manteau. La position agenouillée de certains d'entre eux libère leurs chaussures, cachées en grande partie par le drapé du manteau mais dont on peut voir la pointe de la semelle.



Fig. 26 – galerie sud chapiteau double 106-107, la Pentecôte



Fig. 27 - abbaye de Montmajour, galerie sud, chapiteau, la Pentecôte

Lorsqu'on compare les chapiteaux figurant l'Annonciation dans les deux cloîtres, on reconnaît dans une position commune l'ange Gabriel tenant un phylactère et la Vierge Marie qui lève sa main droite. Dans les deux cas, l'ange et la Vierge esquissent le même geste dans un déhanchement délicat. Leur corps épouse la courbe des angles de la corbeille laissant au centre de la face un espace vide. Les mêmes motifs d'architectures gothiques ornent les deux corbeilles. De même, les chapiteaux représentant la Pentecôte sont presque jumeaux : même position de la colombe d'où partent les langues de feu en forme de ruban courant sur les têtes des apôtres et même position des apôtres eux-mêmes, même façon de montrer le revers de leurs pieds drapés dans leur manteau, même travail des plis, etc.

Les similitudes entre Arles et Montmajour ne se limitent pas aux scènes religieuses : les animaux réels ou imaginaires sont aussi analogues ainsi que le traitement des feuillages des chapiteaux végétaux.

La différence majeure qui existe entre les deux cloîtres réside en la façon de traiter le tailloir des chapiteaux doubles qui est dépourvu de tout décor et n'est composé que de modénature dans le cloître de l'abbaye tandis que dans celui de la cathédrale, tous les cavets des tailloirs ont reçu une ornementation.

Aucune rupture dans l'architecture de la galerie occidentale d'Arles n'étant constatée, cette scission au niveau de la sculpture entre le début et l'achèvement de cette aile peut surprendre tant les différences sont importantes. Comment ce nouveau sculpteur de grand talent arrive sur le chantier et à quel moment ? Aurait-il d'abord travaillé pour l'abbaye et aurait-il rejoint le chantier de la cathédrale suite à une défection du premier sculpteur de la galerie ouest ? Autant de questions sur lesquelles il sera important de revenir.

Découvertes lors des restaurations

Deux têtes féminines brisées

Les restaurations ont aussi permis de compléter les sculptures du cloître. Deux fragments ont été découverts par hasard et ont pu réintégrer leur emplacement d'origine. Le premier a été trouvé dans le comblement d'une petite ouverture percée dans le mur ouest du bâtiment du dortoir de la galerie orientale.²³ Il s'agit de la sculpture d'une tête féminine appartenant au buste d'un écoinçon de l'aile est, figurant les vierges sages attendant le retour de l'Époux, leur lampe allumée. Comment et quand cet élément a été mêlé au comblement de cette baie ? Sur un dessin de F. Huard des années 1830, on semble distinguer la baie encore ouverte. Par ailleurs, un cliché de M. Mieusement (non daté mais vraisemblablement antérieur à 1888) montre le buste décapité.

Les mêmes questions se posent pour un élément beaucoup plus petit, lui aussi dissimulé après avoir été cassé. Au cours du nettoyage, les restaurateurs ont dégagé derrière la statue du premier pèlerin de la galerie septentrionale un fragment figurant un visage féminin. Après réflexion, il s'est avéré qu'il provenait du chapiteau de la Nativité de la galerie orientale et il a aujourd'hui repris sa place



Fig. 28 – galerie est, tête retrouvée sur le chapiteau de la Nativité

originelle. Ainsi la sage-femme qui tend un linge à la Vierge alitée après la naissance de Jésus nous apparaît à nouveau telle qu'elle a été sculptée, ses cheveux recouverts d'un voile, maintenus par un mince bandeau. Sur les clichés anciens du cloître dont certains datent des années 1850, il semblerait que la tête soit déjà brisée. On pourrait donc imaginer que le visage de la sage-femme, tout comme celui de la Vierge sage, ait été endommagé dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, avant les restaurations des années 1840, à un moment où les galeries étaient peu surveillées et utilisées comme terrain de jeu par les enfants comme le déplore les auteurs contemporains.²⁴

Un apôtre anonyme



Fig. 29 – cloître Saint-Trophime, apôtre isolé

la galerie nord : pieds, boucles à enroulement de la chevelure, silhouette. Il est assez proche de saint Jean ou saint Jacques. D'autre part, deux pans coupés façonnent les parties latérales de la statue montrant qu'elle aurait dû se loger dans un angle, à l'image de celle occupant les faces latérales des piliers des galeries. Mais quelle place occupait-il ? Était-il seulement destiné au cloître car dans la galerie nord, il ne manque aucune statue. Est-ce une statue qui se serait brisée au cours de la taille, qui donc n'aurait jamais été utilisée et dont on se serait débarrassé en la jetant dans le fleuve ? Toutes ces questions restent aujourd'hui sans réponse. Par ailleurs, l'observation a révélé la présence de cannelures sur toute la hauteur de la face arrière montrant le remploi du bloc de marbre dans lequel est taillée la statue. Des traces de broches sont visibles à l'intérieur des cannelures qui sont restées inachevées. Selon toute vraisemblance, le bloc destiné à l'origine à la taille d'une colonne a été abandonné peut-être après un accident de taille dès l'origine et récupéré quelques siècles plus tard, pour sculpter cette grande figure masculine.

Une statue isolée a fait l'objet d'un nettoyage dans le cadre des dernières restaurations. Elle figure un personnage masculin tenant à deux mains devant sa poitrine ce qui semble être un livre. Il est pieds nus et vêtu d'un long manteau retenu sur son bras droit. Exposé dernièrement dans une salle jouxtant le cloître, on l'aperçoit sur les clichés anciens dans la galerie orientale²⁵, plaqué contre le mur de l'ancien dortoir. En 1879, l'abbé Bernard décrit sans plus de détails « ... une statue d'apôtre placée aujourd'hui le long du mur de la seconde galerie. Les deux parties qui la composent ont été trouvées dans le Rhône, à un siècle d'intervalle l'une de l'autre ». ²⁶ Cette description semble bien correspondre à celle de cet apôtre anonyme. Son état de dégradation ne permet malheureusement pas une lecture très précise. Il semble toutefois s'apparenter aux statues-colonnes de

Un chapiteau double

Un chapiteau double constitué des deux corbeilles réunies sous un même tailloir tel que l'on peut en trouver dans les galeries gothiques a été repéré sur l'iconographie ancienne apparentée au cloître. Il apparaît suivant les époques au centre ou sur le trottoir du préau ou encore placé sur la banquette de la galerie méridionale près de l'angle sud-est. Lors des derniers travaux, il a été retrouvé dans les collections lapidaires. Compte tenu de sa présence continue dans le cloître, de sa physionomie, de son matériau et de son caractère inachevé, il a été décidé de le nettoyer afin d'essayer d'établir sa provenance ou sa destination potentielle. Ce chapiteau en marbre, resté inachevé, présente un tailloir constitué d'une simple modénature, d'une corbeille ornée de motifs végétaux pouvant figurer des feuilles de vignes et d'une autre historiée. Seuls trois personnages ont été sculptés. Les deux hommes occupant le petit côté semblent pieds nus. Leurs vêtements remontent sur les genoux. Ils tiennent un objet constitué de deux disques se rejoignant, surmontés en leur centre d'un disque plus

petit et en relief. La tête du troisième personnage semble brisée au niveau du visage. Il porte peut-être une hotte sur son dos qu'il retient de sa main gauche et tend son bras droit vers les feuillages de la corbeille voisine, figurant ainsi peut-être une scène de vendanges ou plus généralement une scène agricole.



Fig. 30 – cloître Saint-Trophime, chapiteau inachevé

Ce chapiteau possède des dimensions équivalentes à celles des chapiteaux gothiques du cloître et l'organisation du travail de sculpture pourrait rappeler celles des derniers chapiteaux de l'aile occidentale. Toutefois son iconographie profane et l'absence de décoration du tailloir nous éloigne de la sculpture de Saint-Trophime. Quant au marbre dans lequel il a été sculpté, il présente de nombreuses veines grises ; ce qui peut expliquer sa fragilité, les nombreuses cassures que l'on peut observer et par conséquent son abandon.

L'étude de ce chapiteau ne nous apporte malheureusement pas de réponses très précises. On sait qu'il est présent dans le cloître au moins dès 1852 ; mais rien ne laisse supposer qu'il n'ait pas pu être là avant. Il est très proche des chapiteaux gothiques du cloître mais présente cependant de nettes différences. S'il on peut comprendre pourquoi il est resté inachevé par la fragilité du matériau dans lequel il est taillé, on ne sait toujours pas s'il était destiné à Saint-Trophime.

Conclusions

Ce qui ressort de cette analyse des sculptures du cloître, tient avant tout à ce que la lecture des galeries romanes s'avère complexe et surprenante, qu'elle bouscule quelque peu la vision habituelle que l'on pourrait avoir d'ateliers œuvrant à un tel programme et qu'il faut peut-être s'affranchir du schéma maître et compagnons travaillant dans son sillage. Cette étude a ainsi permis de mieux appréhender le travail des différentes équipes d'artistes œuvrant, pour la période romane, non seulement au cloître mais aussi selon toute vraisemblance, de manière ponctuelle au portail de la cathédrale. Par ailleurs, la répartition des tâches, très individualisée dans les galeries gothiques, nous permet de lire plus facilement une progression du travail.

Fortement empreint des schémas classiques et très influencé par le vocabulaire antique, le cloître nous offre, quelles que soient les époques, une sculpture délicate d'un raffinement extrême et parfois d'une spontanéité attachante nous faisant pénétrer dans l'intimité du chantier par des détails qu'il faut prendre le temps de lire au gré de la déambulation et qui nous rapproche indéniablement des sculpteurs médiévaux.

Géraldine Martin Orrit remercie Robert Jourdan, conservateur régional des Monuments historiques pour sa confiance, la Ville d'Arles pour son aide constante et tout particulièrement Bouzid Sabeg et David Kirchthaler ainsi que François Botton, architecte en chef des Monuments historiques, Andreas Hartmann-Virnich, professeur d'histoire de l'art et archéologie du Moyen Age à l'Université de Provence et tous les acteurs de la restauration avec qui les échanges ont été riches et permanents, notamment avec Agata Dmochowska Brasseur de l'entreprise Bouvier.

NOTES

- 1 J.-M. Rouquette, *Provence Romane*, Tome 1, coll. Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1974, p. 269. J. Thirion, « Saint-Trophime d'Arles », dans *Congrès archéologique de France*, 134, 1976, *Pays d'Arles*, Paris, 1979 p. 361. A. Hartmann-Virnich, « L'architecture romane religieuse à Arles » dans *Arles, histoire, territoires et cultures*, coll. sous la dir. J.-M. Rouquette, Paris, 2008, p. 346. A. Hartmann-Virnich, « L'architecture romane religieuse à Arles » dans *Arles, histoire, territoires et cultures*, coll. sous la dir. J.-M. Rouquette, Paris, 2008, p. 345-356.
- 2 J.-M. Rouquette, *op. cit.*, p. 299. Y. Esquieu, *Autour de nos cathédrales. Quartiers canoniaux du sillon rhodanien et du littoral méditerranéen* (Monographies du C. R. A., n° 8), Paris, CNRS, 1992, p. 24-29. A. Hartmann-Virnich, « La cathédrale Saint-Trophime d'Arles. Réflexions sur les antécédents de l'église romane et de son espace claustral », dans : *La cathédrale romane : architecture, espaces, circulations*, Actes des 44e journées romanes de Saint-Michel de Cuxa, 9-13 juillet 2013, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 44, 2013, p. 60.
- 3 A. Hartmann-Virnich, « Apocalypse, visions et représentations à l'époque romane. Recherches récentes sur l'art roman » dans *Actes du 8e colloque international d'Issoire*, 13-15 Novembre 1998, *Revue d'Auvergne*, 116 (565-4), 2002, p. 34. A. Hartmann-Virnich, « L'architecture romane religieuse à Arles » ..., *op. cit.*, p. 350-352.
- 4 Pour les étapes précises de la construction de l'espace claustral se référer à M. Chaillou, « Cloître Saint-Trophime », rapport d'étude archéologique HADES, 2012, 3 volumes inédits et aux travaux d'A. Hartmann-Virnich cités en note.
- 5 Sur le plan des galeries du cloître, figure le numéro des éléments sculptés fournis le cas échéant, dans le texte.
- 6 J.M. Rouquette, *op. cit.*, p. 266.
- 7 J. Aubert-Susini, « Les chapiteaux doubles de la galerie méridionale du cloître de Saint-Trophime d'Arles » dans *Provence Historique*, Tome 8, fasc. 34, 1958, p.197-209.
- 8 Pour le détail de ces aménagements et des travaux au XIXème siècle, cf. : F. Valette, *Arles, cloître de Saint-Trophime, synthèse de documentation sur les travaux effectués aux XIXe et XX siècles et sur les documents figurés*, rapport inédit, avril 2010 et F. Valette et F. Botton, *Arles, cloître de Saint-Trophime, étude documentaire*, rapport inédit, mai 2010.
- 9 F. Benoît, « Le Christ à la colonne du cloître Saint-Trophime d'Arles », dans le *Bulletin des musées de France*, n° I, 1937, p. 15-16.
- 10 J.-M. Rouquette, *op. cit.* p. 265-346; W. S. Stoddard, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on french sculpture*, Middletown, 1973, p 198-271 ; J. Lacoste, « La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7, 1976, p. 127-162 ; J. Thirion, *op. cit.* p. 360-479.
- 11 Lecture déjà proposée par A. Hartmann-Virnich : A. Hartmann-Virnich, « Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles : études sur un chantier de prestige », dans P. K. Klein éd., *Der mittelalterliche Kreuzgang – The Medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, Actes du colloque international de Tübingen, 10-12 Juin 1999, Ratisbonne, 2004, p. 301.
- 12 A. Hartmann-Virnich, « Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles : études sur un chantier de prestige » ..., *op. cit.*, p. 298.

- 13 A. Hartmann-Virnich, « Apocalypse, visions et représentations à l'époque romane. Recherches récentes sur l'art roman » ..., *op. cit.*, p. 55 et 63.
- 14 Hypothèse déjà proposée par A. Hartmann-Virnich, cf. *Ibid.*, p.62.
- 15 V. Lassalle, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, 1970.
- 16 A. Hartmann-Virnich, « Sur les traces des sculpteurs et maçons. Les découvertes archéologiques » dans *Le portail de Saint-Trophime d'Arles*, Arles, 1999, p. 131.
- 17 Pour l'identification de ces personnages, voir J. Thirion, *op. cit.*, p. 438 et A. Hartmann-Virnich, « Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles : études sur un chantier de prestige » ..., *op. cit.*, p. 306.
- 18 J.-J. Estrangin, *Description de l'église métropolitaine d'Arles*, Marseille, 1835, p. 15-16.
- 19 A. Hartmann-Virnich, « Sur les traces des sculpteurs et maçons... », *op. cit.*, p.130-132.
- 20 R. Crozet, « Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne », dans *Centre international d'études romanes*, 1971-1 p. 135.
- 21 A. Hartmann-Virnich pense qu'il existe une dernière phase dans la construction de l'aile orientale située dans la seconde décennie du XIIIème siècle concernant le registre supérieur dans lequel on trouve les écoinçons ainsi que l'Agneau pascal et le Combat de l'ours : A. Hartmann-Virnich, « Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles : études sur un chantier de prestige »..., *op. cit.*, p. 311.
- 22 E. Mognetti, « L'abbaye de Montmajour » dans : *Congrès archéologique de France*, 134, 1976, *Pays d'Arles*, Paris, 1979 p. 211-213.
- 23 L. Deye, Cloître Saint-Trophime, suivi de travaux de restauration, rapport final d'opération archéologique, juillet 2014, p. 41.
- 24 H. Clair, *Les monumens d'Arles, antique et moderne*, Arles, 1837, p. 123 et cf. le rapport du 20 janvier 1843 de E. Viollet-le-Duc : « quant au cloître... les enfants s'y battent à coup de pierres... ».
- 25 Par exemple sur les clichés de Baldus en 1851 ou sur ceux des frères Séeberger réalisés entre 1901 et 1925.
- 26 D. Bernard, *Le cloître Saint-Trophime d'Arles*, Avignon, 1879, p. 33.

LEGENDES

- Fig. 1 – plan des galeries du cloître Saint-Trophime, légende des sculptures
- Fig. 2 – galeries romanes depuis l'angle nord-est, Etienne figurant au centre du pilier
- Fig. 3 – galerie sud depuis l'angle sud-est
- Fig. 4 – galerie ouest depuis l'angle nord-ouest
- Fig. 5 – galerie nord chapiteau Traditio Legis
- Fig. 6 – pilier nord-ouest, Trophime encadré de Jean et de Pierre
- Fig. 7 – galerie nord, chapiteau Sacrifice d'Isaac
- Fig. 8 – galerie nord, chapiteau feuillagé 26, détail
- Fig. 9 – portail de la cathédrale, Daniel dans la fosse aux lions
- Fig. 10 – galerie nord, chapiteau feuillagé 14
- Fig. 11 – galerie nord, chapiteau feuillagé 25
- Fig. 12 – pilier nord-est, panneau de la Lapidation d'Etienne
- Fig. 13 – pilier nord-est, panneau de la Lapidation d'Etienne, Christ dans sa mandorle
- Fig. 14 – portail de la cathédrale, chapiteau de l'Annonciation
- Fig. 15 – portail de la cathédrale, saint Pierre et saint André pilier nord-est du cloître
- Fig. 16 – galerie est, pile intermédiaire, bourreau
- Fig. 17 – galerie est, socle 1^{er} bourreau
- Fig. 18 – pilier sud-est, la Cène, détail
- Fig. 19 – galerie est, Vierge-Eglise
- Fig. 20 – Gamaliel
- Fig. 21 – saint Jean, détail
- Fig. 22 – chapiteaux Entrée à Jérusalem et de Constantin
- Fig. 23 – chapiteau de Constantin, personnage féminin
- Fig. 24 – galerie sud, chapiteau double 82-83, Christ bénissant
- Fig. 25 – galerie sud, chapiteau 85, Vierge à l'Enfant
- Fig. 26 – galerie sud chapiteau double 106-107, la Pentecôte
- Fig. 27 - abbaye de Montmajour, galerie sud, chapiteau, la Pentecôte
- Fig. 28 – galerie est, tête retrouvée sur le chapiteau de la Nativité
- Fig. 29 – cloître Saint-Trophime, apôtre isolé
- Fig. 30 – cloître Saint-Trophime, chapiteau inachevé