



La cité médiévale

Nous remercions chaleureusement Marie-Louise Triollet et Suzanne Alleyrat pour leur généreux engagement dans l'élaboration de cette publication.

UNE VUE RÉALISTE DE LA CITÉ MÉDIÉVALE

au travers des scènes 32, 55 et 77

pièce 3 - scène 32 : Joie des hommes devant les Témoins morts

Douze villes sont visibles dans la tenture de l'Apocalypse. Ceinturées de remparts élevés d'où émergent entassés, tours, clochers, maisons, qu'elles soient intactes ou détruites, ces villes représentées dans la tenture de l'Apocalypse offrent une image très réaliste de la cité du 14^e siècle en France.

Il est de coutume au Moyen Âge de représenter les scènes religieuses dans un cadre contemporain. La représentation tissée du message de St Jean a donc pour cadre l'environnement du 14^e siècle.



On constate que la ville est ici disproportionnée par rapport aux personnages; c'est en raison du parti pris qui hiérarchise la taille des éléments représentés en fonction de leur importance dans la narration.

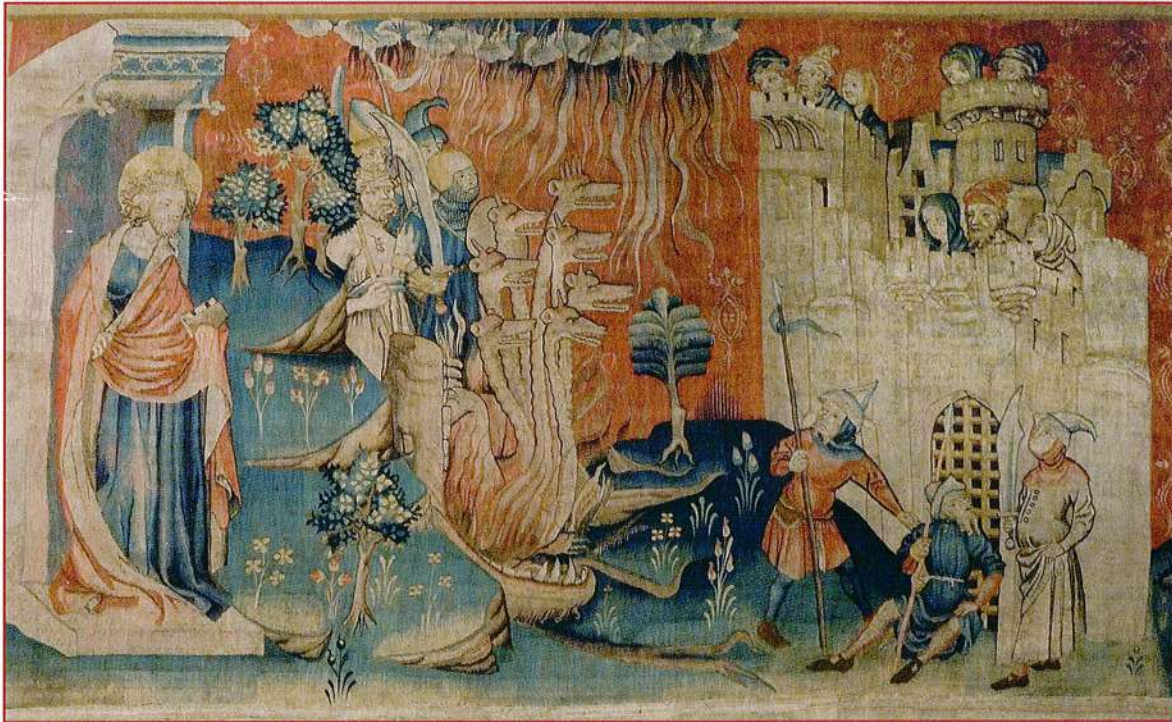
En réalité, la ville médiévale est petite: une grande ville peut compter en moyenne dix mille habitants et n'occupe qu'un territoire restreint.

Dans la tenture, la ville ne comporte jamais de faubourg. On pourra cependant noter quelques maisons hors les murs. Le paysage urbain à l'intérieur des remparts laisse apparaître un habitat très concentré. Les rues, très étroites, s'insinuent entre les maisons. Une seule place sera spécifiquement représentée, scène 82, vaste espace de prairie et d'arbres, ce qui peut paraître étonnant et qui est malgré tout plausible, certaines villes ayant construit largement leurs remparts, bénéficiant ainsi d'espaces non encore construits.

pièce 4 - scène 55 : *La cuve déborde*



Le site des villes est assez surprenant. Si l'on excepte les villes qui n'appartiennent pas au monde terrestre (57, 80), et la scène 63 au terrain très confus (nous les étudierons plus tard), on constate qu'une seule ville semble avoir été construite sur une hauteur.



Les huit autres sont nettement bâties dans la partie en contrebas du relief, voire même au cœur d'un étroit défilé (32). Plutôt que leur site féodal défensif, est-ce la nouvelle fonction s'affirmant depuis le 13^e siècle de point de rencontre et de commerce qui veut être mise en évidence ?

*Aucun chemin
visiblement
tracé
n'apparaît,
ni aucune
rivière ♦*

pièce 6 - scène 77 : Satan assiége la ville

LE REMPART

Le rempart est toujours présent, ne pouvant se permettre de faiblesses : « l'onde de peur » due aux combats de la guerre de Cent Ans a beaucoup incité les habitants des villes à entretenir leurs remparts.

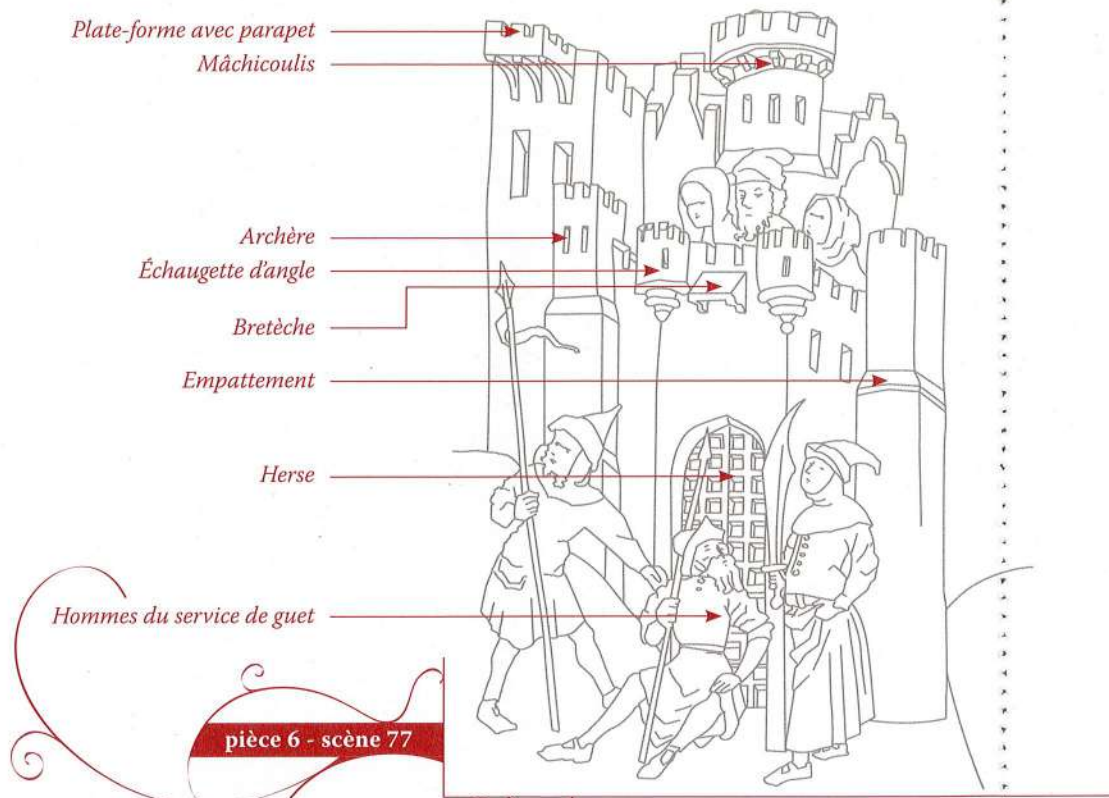
Le rempart est construit au plus juste, car son coût est très élevé. Il empêche la ville de s'étendre, et il devient nécessaire de bâtir en hauteur en attendant d'édifier un nouveau rempart qui donnera plus d'espace.

Il ne paraît pas ici précédé par des fossés. Sa muraille est de pierre blanche, parfois percée d'archères* (77). Des tours rondes ou carrées à fort empattement*

marquent les angles. Parfois une tour ronde est édifée sur des étages inférieurs carrés (77). Les tours sont couronnées de créneaux et de toits coniques ou à quatre pans, recouverts d'ardoise. Des mâchicoulis* (55), des plates-formes garnies de parapets*(77) assurent la défense.

Les tours ne sont pas toujours seulement défensives, mais peuvent servir de logement à des personnes importantes de la cité. On peut donc trouver à leur sommet un logis, repérable aux lucarnes percées à la base des toits (55). C'est au-dessus des tours ou des échauguettes que sont plantées les bannières* qui portent généralement les armes du seigneur ou de la cité.

La ville présente une ou plusieurs portes. Ici les portes sont grandes, ouvertes, et protégées par une herse d'un seul tenant. Une barrière à deux vantaux peut venir compléter l'ensemble (32). Des échauguettes d'angle et une ou plusieurs bretèches* confortent la sécurité de la porte. La défense urbaine est assurée aux portes par des services de guet (77) ♦



LA MAISON

La maison urbaine, seule représentée dans la tapisserie, est construite en hauteur, sur plusieurs étages. C'est une maison en profondeur, le petit côté surmonté d'un pignon donnant sur la rue. On a donc « pignon sur rue ».

Elle est construite en pierre, aucune maison à colombages n'apparaît ici. Souvent l'étage supérieur est en encorbellement (55). Sa charpente en bois est recouverte d'ardoises, de tuiles, de bardeaux* (?) ou de lauzes* disposées en écaille. Des lucarnes peuvent s'ouvrir sur le versant des toits mais le plus souvent un chien-assis* aère le comble. Les pignons découverts* sont parfois à redents* (32).

Le toit, qui peut être coiffé d'un arêtier*, ne comporte pas de gouttières. Aucune gargouille n'est visible ici. Des cheminées cylindriques ou à conduit carré se dressent au sommet des pignons. Les fenêtres, des baies rectangulaires, ne livrent pas de détail de fenestration. L'usage était de les obturer par des étoffes, des canevas, du papier huilé ou du parchemin ♦

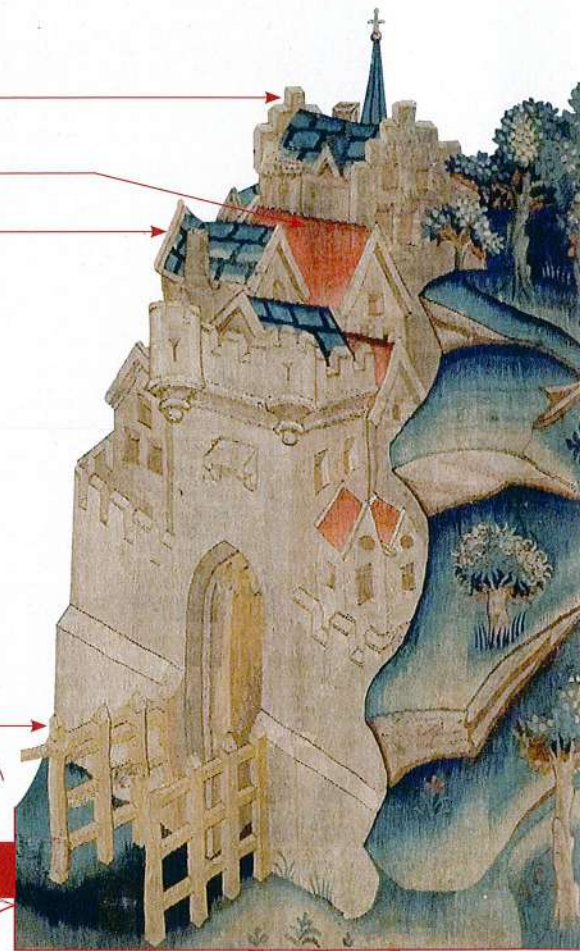
Pignon à redents

Toiture en bâtière

Pignon découvert

Barrière à deux vantaux

*Ville blottie
dans un défilé*



LES ÉDIFICES RELIGIEUX

Plusieurs flèches dépassent. Nous trouverons même une haute flèche flanquée de gâbles*. Des croix les surmontent.

En (55), on peut remarquer deux édifices religieux ou plutôt un seul construit en deux temps à des époques différentes. La partie romane plus petite et plus basse, est surmontée d'un petit clocher de plan carré, porteur de la croix; ses fenêtres sont obtu-

rées par des morceaux de grisaille serts de plomb, ce qui caractérise les vitraux du 13^e siècle. Le bâtiment de droite est beaucoup plus haut, avec de grandes fenêtres en arc brisé surmontées chacune d'un réseau en trèfle qui correspondent mieux aux partis pris gothiques du 14^e siècle. De plus les deux avancées perpendiculaires au toit laissent supposer la possibilité de voûtes sur croisée d'ogives pour couvrir cet édifice. Dans les deux cas la toiture est en tuiles, mais de deux campagnes différentes ♦

Les édifices religieux sont situés au cœur de la cité, à l'abri des remparts. Ce sont de grands bâtiments car ils sont les seuls lieux où peut se tenir une assemblée communale.

De plus ou moins grande importance, ils peuvent présenter des baies en plein cintre*, parfois garnies de vitraux (réseau de plombs). On note des clochers-murs*, un clocher avec sa chambre de cloches et ouvertures géminées*. Chaque fois une cloche sonne.

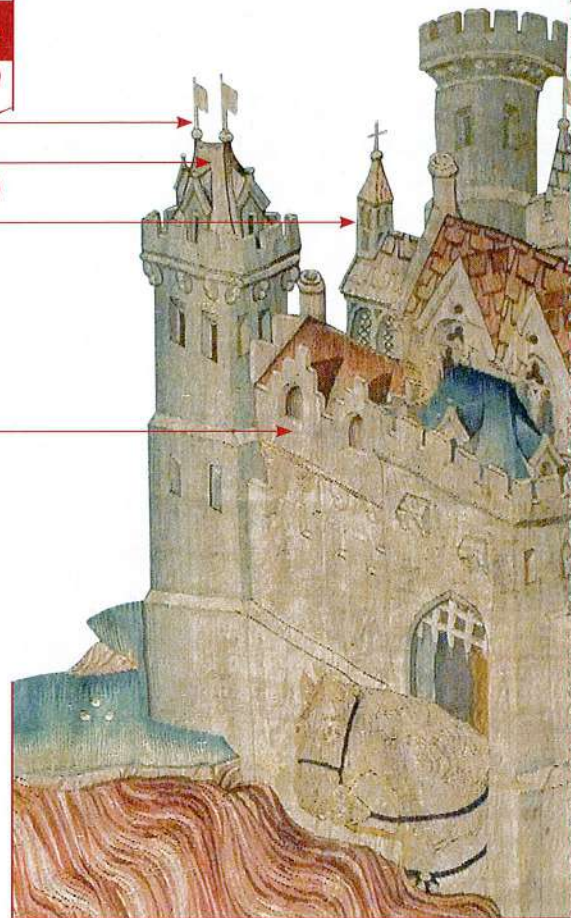
Ville bâtie en contrebas du relief

Bannière

Toiture en pavillon

Ouverture géminée

Étage en encorbellement



CONCLUSION

S'il faut évoquer des parentés stylistiques, à propos de toutes ces villes, trop de points nous éloignent d'ensembles architecturaux comme celui du Mont-Saint-Michel qui a parfois été avancé. Le site trop particulier de cet îlot de granit impose une ascension permanente, des superpositions et cet élan vertical unique ! La pierre granitique robuste permet sans doute moins d'ornementation de détail que le calcaire, par contre son utilisation affirme une confiance dans la pérennité face à tous les éléments hostiles, qu'ils soient naturels ou humains.

Si l'on sait que Jean de Bruges s'est inspiré de manuscrits pour l'ensemble de ses dessins, il apparaît nettement que ses architectures sont inspirées de son environnement culturel et quotidien : la vie de la cour, les édifices parisiens. Que l'on se tourne pour mémoire vers les architectures blanches et ornementées proposées par Pol de Limbourg et ses frères, dans les arrières-plans du Calendrier des Très Riches Heures du duc de Berry, commencé vers 1409, ou aussi vers certaines peintures des ateliers provençaux (Portement de croix, Avignon, 1390).

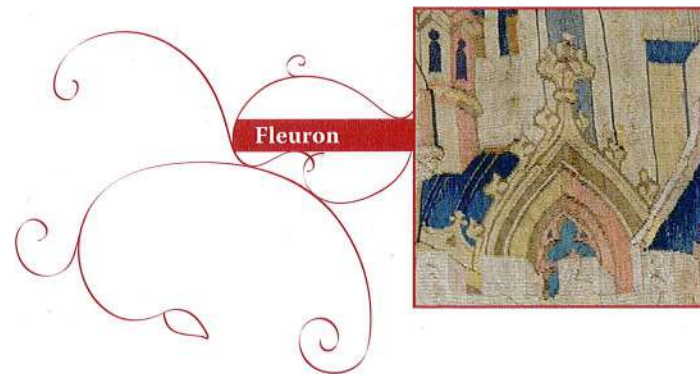
L'image proposée par ces trois villes nous paraît bien représenter l'univers urbain du 14^e siècle en France. Tous les éléments que nous venons d'analyser (remparts, maisons, édifices religieux, etc.) vont, dans le déroulement de l'histoire, devenir « acteurs » des avatars ou catastrophes qui constituent les épreuves que les hommes devront subir avant la fin des temps ♦



LEXIQUE

Appareil	maçonnerie où chaque élément est taillé pour occuper une place déterminée.
Archère	meurtrière pour le tir à l'arc, en forme de fente verticale.
Arétier	élément de la couverture couvrant un angle saillant.
Assommoir	ouverture pour le tir fichant, percée dans un surplomb au-dessus et en avant de la porte.
Bannière	pièce d'étoffe attachée à la hampe d'une lance ou d'un mât, et qui porte les couleurs ou les armes du prince.
Bardeau	courte planchette de bois posée à recouvrement.
Bretèche	logette rectangulaire en surplomb, au sol percé de trous qui permettent le tir fichant.
Chien-assis	lucarne en charpente sur le versant, dont la face verticale est triangulaire.
Clocher-mur	clocher formé d'un mur percé de baies dans lesquelles sont placées les cloches.
Console	organe en surplomb portant une charge, et s'inscrivant dans un triangle rectangle.
Contrefort	organe d'épaulement formé d'un massif de maçonnerie en saillie sur le mur qu'il renforce.

Croix pattée	croix à 4 branches égales s'élargissant aux extrémités.
Echauguette	petit ouvrage en surplomb, contenant une petite pièce.
Epi de faîtage	ornement vertical en métal ou terre cuite, placé au sommet d'un toit, aux extrémités d'un faîte.
Empattement	surépaisseur d'un mur dans sa partie inférieure.
Encorbellement	surplomb allongé porté par une suite de supports (corbeaux). On parle d'étage en encorbellement.
Fleuron	ornement en forme de fleur ou de bouquet de feuilles stylisés.
Gâble	couronnement triangulaire constitué d'un mur de faible épaisseur, et qui coiffe l'arc de couverture d'une baie.



Géminées	baies géminées: groupement de 2 baies semblables.
Herse	grille à pieux pointus fermant une porte, glissant dans des rainures verticales, manœuvrée au moyen d'un treuil ou d'un contrepoids.
Hourd	coursière en bois en surplomb en haut d'une tour, pour battre le pied de la muraille en tir fichant grâce à des ouvertures ménagées dans son sol.
Huchette	sorte de volet pivotant sur l'axe horizontal supérieur, obturant une meurtrière ou un créneau.
Lauze	plaque de micaschiste utilisée comme matériau de couverture.
Mâchicoulis	coursière en pierre de même forme et de même fonction que le hourd.
Mur-gouttereau	mur extérieur sous le versant principal d'un toit allongé.
Oculus	petite baie dont le tracé est un cercle.
Parapet	mur crénelé pour les emplacements de tir à ciel ouvert, au sommet d'une tour, d'un rempart.
Pignon découvert	partie supérieure d'un mur-pignon, débordant au-dessus des versants du toit.



Hourd

Pignon à redents	pignon découvert dont les rampants sont remplacés par une volée de gradins.
Plein cintre	se dit de l'arc dont la courbure est sensiblement égale au demi-cercle.
Talus	obliquité très marquée de la face d'un mur par rapport à la verticale.
Toit en bâtière	toit à 2 versants et à pignons découverts, couvrant un corps de plan massé.
Toit en pavillon	toit à 4 versants couvrant un corps de bâtiment carré ou sensiblement carré.
Toit en poivrière	en cône, sur une tour ronde ♦

CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX

Château d'Angers - 2, promenade du bout du monde - 02 41 86 48 77



Villes détruites / villes debout

pièce 3 - scène 33 : Les Témoins ressuscitent



Cinq villes détruites apparaissent dans la tenture. Il s'agit en réalité d'instantanés pris au moment où chacune de ces villes s'écroule ou achève de s'écrouler. Pourquoi ces cités s'effondrent-elles? Qu'ont-elles fait pour mériter un tel destin? Comment se présentaient-elles alors qu'elles étaient debout et sans doute florissantes? Leur image reconstituée nous donneraient-elles de nouvelles clés de lecture?

Les 5 villes détruites (23, 33, 50, 63, 66) sont des éléments narratifs forts. Chaque fois la surface occupée est vaste, la ville se développant dans le contexte d'une certaine action et de son paysage, se découpant sur le fond, qu'il soit fleuri ou non. Seule la ville (33) se serre contre le bord droit du cadre, mais sans qu'il la coupe vraiment. La décision de la destruction appartient toujours à Dieu, mais il envoie des exécuteurs qui le représentent : anges, aigle, oiseaux.

Les envoyés s'attaquent à tous les abus qui sont commis : abus du pouvoir, de la puissance, richesse, luxe, dépravation... L'image représente l'instant précis où la ville est en train de tomber. L'élément destructeur est varié : tremblements de terre, grêle... Les conséquences sont nombreuses :

- quelques morts représentés (33, 63) mais aucun survivant,
- emblèmes et monuments détruits : bannières, églises, monuments civils,
- démons écrasés : les raisons mêmes de la destruction sont elles aussi détruites.
- en (66), la miséricorde de Dieu s'exprime dans un moment ultime : il a laissé aux hommes le temps de s'enfuir.
- Saint Jean réagit de manière très différente à chacune de ces destructions : frayeur, stupéfaction, pitié...



pièce 5 - scène 60 :
Le septième flacon versé dans l'air

	Intervenants au nom de Dieu	Causes de la destruction	Que représente la ville?
23	3 anges 1 aigle	explosion	le pouvoir les différents pouvoirs
33	1 ange	tremblement de terre	Sodome, l'Egypte
50	anges	implosion	Babylone
63	Dieu + tonnerre	tremblements de terre bombardement de grêlons	Babylone
66	anges oiseaux	incendie	Babylone

L'ÉNIGME DES VILLES DÉTRUITES

au travers des scènes 23, 50 et 66

pièce 2 - scène 23



pièce 4 - scène 50



pièce 5 - scène 66



L'AIGLE DE MALHEUR

23 / 2^e pièce

Pour la première fois dans la tenture, une ville s'écroule sous nos yeux, victime sans doute d'une explosion qui concrétise la peur ressentie par les hommes dans l'ébranlement de leurs constructions - qu'ils estimaient pourtant solides -, peur devant toutes les catastrophes annoncées.

Sous l'effet des menaces proférées par un aigle immense qui survole la ville, elle s'effondre. Même détruite, cette ville nous livre la description des grands bâtiments qui la composent.

Les autres villes détruites seront plus complexes à déchiffrer, étant donné leur état de délabrement.

QUE VOIT-ON ?

On remarque d'abord que la ville a été construite sur un plateau qui surmonte un vallon étroit où Jean se tient debout. Le dessin des pentes relève d'une imagination puissante, mais veut sans doute être significatif (exprime-t-il le chaos ?). La scène est encadrée par deux hauteurs à ses extrémités.



Les édifices semblent s'écrouler de part et d'autre de la tour centrale. Les éléments disloqués s'affaissent. On distingue au centre deux tours rondes au toit en poivrière, à droite une grosse tour carrée et crénelée au toit arraché, et à gauche le clocher d'une église brisée en deux ou trois morceaux. Elle va toucher le sol. Dans la cassure apparaît un enchevêtrement de poutres. Au-dessus du porche, la cloche se met à sonner en écho à la clameur du message de l'aigle. Une sorte de place arrondie a reçu pêle-mêle et brisés les emblèmes religieux, civils et militaires de la ville : croix, bannière, un élément sculpté.



LA RECONSTRUCTION de la ville permet d'en comprendre clairement la structure et d'imaginer l'interprétation du texte de St Jean au Moyen Âge. A droite, un bâtiment militaire présente une porte fortifiée surmontée d'une tour carrée et crénelée. L'emplacement où coulisser la herse est visible, mais celle-ci a disparu. On remarque un double contrefort à gauche de la tour et un autre à droite. Le toit ocre de la tour semble avoir perdu son sommet (était-ce l'un des emblèmes tombés à terre?).

Sur l'arrière, le bâtiment composite à deux tours rondes et une tour carrée représente sans doute un grand édifice civil. Deux cheminées rondes s'y dressent. La tour de droite s'achève par un hourd* en bois. A gauche, l'église présente des composantes classiques : nef, tour carrée surmontée d'un toit à pavillon* (la croix au sol se dressait-elle au-dessus?), et clocher-mur* tenant lieu de porche. Cette ville ne comporte pas de maison d'habitation. Seul un petit bâtiment devant la ville écroulée peut suggérer l'existence d'habitants.

La ville de cette scène se résume en somme à la représentation des trois pouvoirs qui la gèrent : pouvoirs religieux, civil, militaire. Et il s'agit probablement de la destruction de ces trois pouvoirs que s'attribuent les hommes.

POURQUOI LA DESTRUCTION D'UNE VILLE ?

Ni dans le texte de Saint Jean, ni dans les manuscrits il n'est question pour cette scène de ville détruite. Le texte parle de « malheur aux habitants de la terre » ; ils sont en effet ici touchés dans leurs œuvres les plus savantes. Dans les manuscrits, les villes, non détruites, sont ensevelies dans les flots.

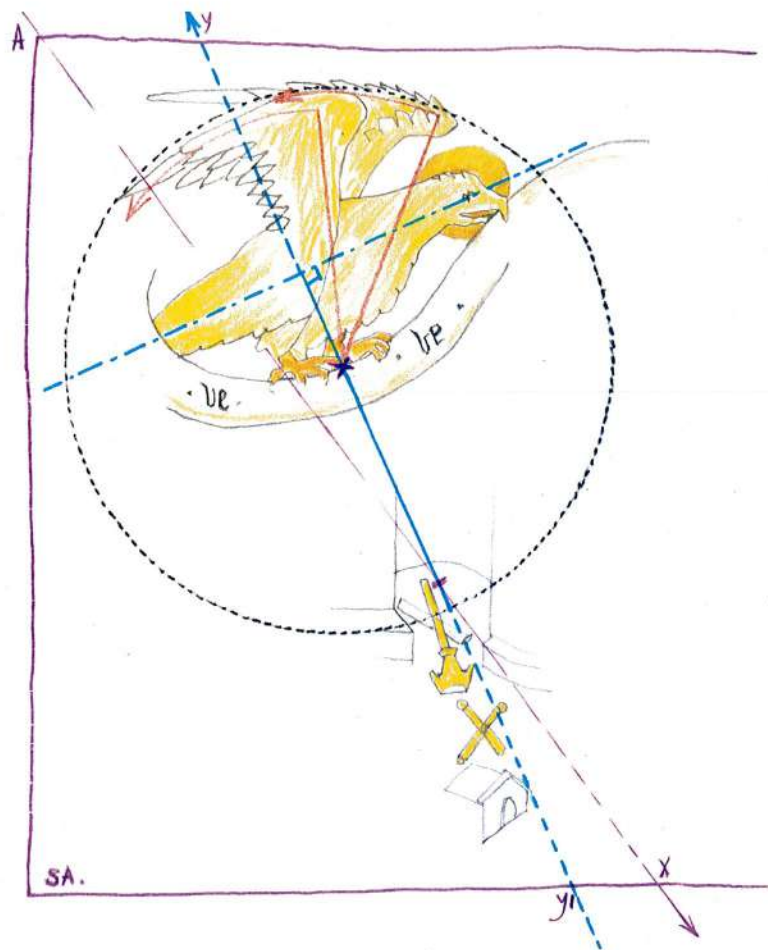
L'image de la destruction de la ville, - œuvre des habitants de la terre -, exprime l'idée de l'obscurcissement de la lumière.

Déjà un tiers de la ville, traité en gris-bleu, a vu grandir l'obscurité sur ses murailles. Puis la terre aménagée par l'homme est touchée. Depuis la ville détruite, la nuit se répand en deux coulées principales d'une couleur sombre très rarement utilisée dans la tenture. La nature sauvage échappe à cette nuit, préservée dans les zones situées de part et d'autre de la scène : à gauche, sur une hauteur, une prairie verte et fleurie donne une image de sérénité, ainsi qu'à droite où le chêne aux sept racines visibles, en haut de la colline, semble s'incliner vers Saint Jean.

Quel est cet obscurcissement de la lumière qui provoque la destruction de la ville ? Par « lumière », il faut entendre :

- celle qui est donnée par les astres, ceux que la Genèse appelle « les grands luminaires » l'astre du jour, le soleil, l'astre de la nuit, la lune, et les étoiles.
- le rythme du jour et de la nuit, et celui des saisons, qui sont déterminés par le mouvement des astres et celui des planètes. C'est d'après ce rythme que sont fixés les calendriers et les fêtes qui s'échelonnent au long de l'année.
- la lumière de la vérité qui éclaire les esprits et leur permet une approche de Dieu.

Si la lumière diminue tellement d'intensité, il faut s'attendre au bouleversement du temps, du rythme de vie, à voir surgir des fêtes et des manifestations païennes et dangereuses, et à voir la confusion s'installer dans l'esprit des hommes.



Tout ceci ne représente toutefois qu'un avertissement. Ce qui est prédit ne concerne que le tiers des hommes, ceux qui n'auront pas su rester fidèles. C'est bien à eux que s'adresse le message que porte l'aigle : « ve-ve-ve », ce qui signifie (latin du Moyen Âge) : malheur... ou hélas...

Qui est cet aigle ? Malgré la similitude du symbole, il ne peut s'agir de Saint Jean, présent lui-même dans la scène.

L'aigle est auréolé, il est donc un envoyé du ciel. C'est un bel oiseau au corps aérodynamique, posé sur le phylactère qu'il tient dans son bec. Ses deux ailes oscillent selon un mouvement pendulaire, dessinant les rayons d'un cercle dont le centre est entre ses pattes. Au prolongement de ce fléau de la balance, se situent les mystérieux éléments cassés tombés par terre.

UN DEUXIEME ANGE ANNONCE LA CHUTE DE BABYLONE

50 / 4^e pièce

CITÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS LE TEXTE DE ST JEAN, Babylone s'écroule.

On remarque que les morceaux qui s'effondrent sont des moellons équarris ou des pierres bien taillées. On peut repérer deux tours d'entrée dont les portes restent présentes, un sommet de tour ronde, deux clochers, une cloche, des toits de tuiles, trois croix qui tombent. Le dessin laisse voir en creux l'intérieur du volume des tours. Il n'y a aucun habitant visible et elle semble destinée à ne plus être qu'un chaos, rappelant le sort des villes de Mésopotamie, comme par exemple Ninive dont on avait perdu jusqu'à l'emplacement. En dehors d'une maison, clochers et édifices s'écroulent vers le centre de la cité. Il s'agit donc cette fois d'une implosion, car c'est la ville elle-même qui s'est détruite. L'explication est donnée dans le texte, nous allons le voir : « elle a fait boire à toutes les nations du vin de la colère de sa prostitution ». Le terrain et la végétation alentour ne sont pas touché.

*L'implosion a eu lieu.
Seuls de loin en loin
quelques blocs
roulent encore.
Peu de bruit
perceptible.*



SA RECONSTRUCTION la révèle magnifique :

Ville enclose dans ses remparts, avec un chemin de ronde. Deux tours d'entrée crénelées. L'une, ronde, avec couronnement en retrait, l'autre quadrangulaire, avec deux contreforts* fortement talutés* ; elle est coiffée d'une toiture à quatre pans, avec lucarne. Les portes sont en plein cintre. Une autre tour crénelée s'élève plus loin à gauche, coiffée d'un toit en poivrière* avec chien-assis*. Un épi de faîtage* sphérique, en plomb, la termine.

La ville présente un plan circulaire révélé par les maisons à toit rouge (de la tuile?), serrées les unes contre les autres, qui longent le rempart ou s'y adossent : toitures en bâtière*, pignons découverts dans lesquels s'ouvrent des baies rectangulaires et un oculus*. Une porte. Deux ouvertures en plein cintre sur le mur-gouttereau*. Un pignon à redents terminé par une cheminée ronde. On devine une rue intérieure tournant avec le rempart.

Dans la cité, un grand bâtiment (représenté très éventré dans la tenture), une fois reconstruit se révèle bâti en pierres d'appareil*, avec pignon à oculus, baie en plein cintre garnie d'un vitrail coloré. Sa couverture est de lauzes* taillées en écaille, vraisemblablement fixées avec des clous comme il était d'usage alors. Il s'agit sans doute de la nef d'une église riche, avec d'autres baies à vitraux visibles un peu plus loin.

Un clocher montre sa chambre de cloches percée d'une baie triple et d'une baie géminée (la cloche sonne). Son toit en pavillon se termine en pointe et porte une croix pattée* de Malte. Par derrière, un haut mur pignon a reçu un décor de crochets ; il est percé d'une rose trilobée. Une autre croix le surmonte. Une flèche octogonale en pierre (modèle Chartres) dépasse au-dessus des toits. Sa base est ornée de gâbles. Une croix tréflée la termine. Est-ce la cathédrale?



Apo. verset XIV 8 : « **BABYLONE EST TOMBÉE**, elle est tombée cette grande ville qui a fait boire à toutes les nations du vin de la colère de sa prostitution »

Elle est définie comme une grande ville, ce qui amène l'idée qu'elle est :

- une immense cité que les textes décrivent comme ayant une enceinte carrée de quinze kilomètres de côté,
 - une capitale, définie ainsi par Nabopolassar en 612 av. JC,
 - une ville opulente et prospère sous le règne de Nabuchodonosor (604-562) qui y fit faire des travaux gigantesques de fortifications, d'urbanisme, d'irrigation, de jardins (les « jardins suspendus de Babylone » considérés comme une des sept merveilles du monde), et que la Bible décrit comme « le superbe joyau des Chaldéens » (Isaïe 13, 19),
 - une cité puissante dirigée par une autorité totalitaire,
 - mais aussi une ville dont la richesse et le luxe ont mené rapidement à l'impiété, à l'idolâtrie, aux désordres de toutes sortes.
- Elle pourrait donner l'image d'un paradis, mais le péché l'a condamnée.

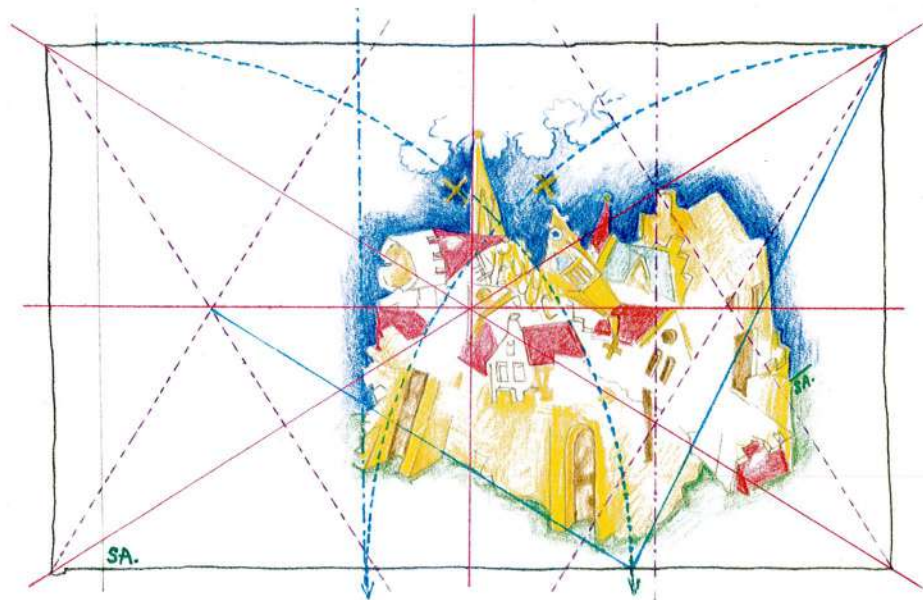
C'est à proximité et au sud de Babylone, à Borsippa, que le temple de Bel, dit tour de Babel, avait été construit, symbole de l'orgueil destructeur des hommes et cause de leurs divisions linguistiques.

L'exemple de Babylone a été contagieux, puisqu'elle « a fait boire à toutes les nations » le vin de la débauche. Mais si elle a « abreuvé » ainsi ses voisins, maintenant qu'elle est détruite, la cause de la contagion n'existe plus, et le mal va disparaître. « Elle enivrait la terre entière, les nations s'abreuvaient de son vin, c'est pourquoi elles devenaient folles » (Jérémie 51, 7). Le vin cité ici est une allusion *a contrario* au vin consacré au cours de la messe, il s'agit de « décommunie ». La colère de sa prostitution : ce terme signifie ici idolâtrie.

Babylone est maintenant tombée. Le mot est repris deux fois pour insister sur l'événement et en dégager l'émotion. La ville de Babylone a en effet été détruite en 538 av. JC sous la pression du roi des Perses, Cyrus.

Ces images, incongrues sans aucun doute au temps de Babylone, actualisent une fois de plus l'Apocalypse de Saint Jean au 14^e siècle. Plus loin sur la droite on distingue un autre toit en poivrière, un bâtiment civil quadrangulaire à baies rectangulaires, des pignons découverts dont l'un à redents, une lucarne de toit à ouverture tréflée et une cheminée à conduit carré.

A droite de la ville, le rempart protège un dernier bâtiment civil qui semble ne pas être à l'échelle du reste (taille des ouvertures!). Il semble être coiffé d'un comble ouvert, en retrait, peut-être une de ces nouvelles galeries qui permettaient de jouir de la vue au-delà du rempart. On note également une cheminée carrée au pignon.



On ne peut que s'émerveiller devant l'habileté de Jean de Bruges qui livre à nos yeux une ville détruite mais si belle! Rien n'est placé au hasard, de ce fait tout prend davantage de sens. Notons entre autres la grande flèche montant jusque dans la nuée, signe évident d'un orgueil démesuré (la tour de Babel, dite « porte du ciel » devait bien être l'axe permettant de s'élever jusqu'au monde céleste).

Sans avancer davantage sur le sujet, observons enfin comment cet amas de pierres s'inscrit avec précision dans la construction de la scène. Nous pourrions rencontrer, dans les chapitres suivants, d'autres traces de cette géométrie secrète.

LA CHUTE DE BABYLONE ENVAHIE PAR LES DÉMONS

66/5^e pièce

Babylone est citée et représentée pour la troisième fois.

SA REPRESENTATION

C'est une masse cubique et centrée dans le tableau, posée presque au bord du cadre. Elle forme un bloc compact, difficilement dissociable des démons qui l'habitent, victimes eux aussi du cataclysme.

Une première porte, très centrale, qui semble être intacte, fait bonne figure. Mais en arrière d'elle, toute la partie centrale de la cité s'effondre sous un poids qui n'est pas seulement le poids des démons. Des morceaux d'édifices s'écroulent dans tous les sens, mais à l'intérieur du périmètre prévu dans la scène. On peut alors penser à une implosion.

Les minces toitures bleues en poivrière sont particulièrement touchées. Des pignons variés émergent. Une belle demeure est tombée sur la gauche. La porte fortifiée de droite a été découronnée. Sous la herse à demi baissée s'engage une route pavée qui se prolonge certainement à l'intérieur de la cité. Ceci nous laisse supposer que les rues de cette ville le sont aussi, le pavage des rues apparaissant aux 13^e - 14^e siècles. A l'arrière, un diable cramponné à une maison lui arrache sa toiture. Un oiseau s'est perché sur l'empattement d'une tour.

« Elle sera brûlée par le feu » dit le texte. Aucune trace d'incendie n'est ici visible. Toutefois la scène est fortement agitée : sur le plan plastique, la variété des découpes sur le fond, la fragmentation des rouges et des bleus, les taches sombres que forment les ouvertures, et les multiples changements de direction des éléments parviennent à créer un effet comparable à ce que feraient des flammes.





SA RECONSTRUCTION

Elle semble être prospère, bien enclose dans ses remparts, et se situant dans un paysage de collines assez vallonné, faisant varier les niveaux d'implantation des édifices. La ville s'est bâtie dans la vallée ; la route d'accès contourne d'ailleurs la montagne de droite. On perçoit aussi la richesse plus ou moins importante des constructions.

On retrouve donc la porte de la ville, haute et étroite, défendue par un assommoir* placé dans un surplomb avançant entre les deux tours, et à droite, la porte des champs plus trapue dans son massif quadrangulaire, ouverte au commerce. Un autre élément défensif apparaît à gauche : une tour à base carrée, avec des ouvertures dans la partie haute sous le crénelage, et l'habituelle couverture à quatre pans pourvue d'une lucarne et de deux ornements de faîtage.

Dans la ville, plusieurs maisons basses se serrent contre le rempart. Elles en sont certainement séparées par une ruelle. A noter sur l'une, plus cossue, deux baies rectangulaires placées chacune sous un fronton cintré.

Cinq édifices plus importants se signalent

- par leur élévation (① : trois étages de baies carrées ouvertes dans un pignon à redents ; et aussi ②)
- par leur plan (③ : cette maison n'a pas « pignon sur rue » ; porte cintrée ouverte dans le mur latéral, flanquée de deux fenêtres ; lucarne sur le toit, un oculus en pignon.).
- par leur décor (④ ⑤ : crochets et fleuron* ; la maison ④ possède aussi une baie à ouverture triflée).

Ce sont bien là les signes extérieurs d'une cité marchande, prospère, une ville médiévale, une Babylone du Moyen Âge, « (...) cette grande ville [qui] a perdu en un moment ces grandes richesses (...) » Apo. XVIII 17. Fait notable, aucun édifice religieux n'est présent. Il était aisé aux démons de s'y installer. C'est donc d'une ville païenne qu'il est question.

UNE VILLE PAÏENNE

Elle est devenue la demeure des démons. Effectivement la Babylone représentée ici est habitée par cinq diables à l'allure effrayante. Leur image rappelle celle, traditionnelle, des démons de l'Antiquité : pattes aux serres griffues, corps velus, ailes de chauve-souris, cornes de faune, oreilles de bœuf, queue de singe. Trois d'entre eux sortent une langue évoquant celle du serpent. Trois sont dans une même position, sur le dos ; un autre est avachi derrière un mur. Un seul, à gauche, ricane en cherchant à s'enfuir. Les trois démons couchés sur le dos tendent leurs pattes vers le ciel. En réaction à ce geste qui « monte jusqu'au ciel », cinq oiseaux en surgissent pour attaquer chacun des cinq démons.

Aucune église n'existe ici : Dieu n'y est plus présent, chassé par les démons. C'est une ville sans lumière aucune : tout est sombre à l'intérieur. Les habitants s'enfuient au dernier moment, levant leurs mains en signe de détresse.

La ville représentée ici achève d'être réduite en miettes. C'est sur elle-même qu'elle s'écroule, victime de ses propres péchés. Le démon placé au-dessus de la porte d'entrée semble être le centre de l'implosion qui va provoquer un incendie et détruire la ville.

CONCLUSION

L'image de Babylone, ville satanique, est tellement forte qu'elle représente à jamais les cités et les sociétés qui se sont laissées pervertir : Rome au 1^{er} siècle pour le monde chrétien, l'Angleterre pour les Français du 14^e siècle.

La reconstitution de chacune des villes avant sa destruction est devenue source d'émerveillement : d'abord ces villes sont belles, images des villes médiévales fortifiées enserrées dans des remparts ; puis, de leur image d'antan ont surgi différentes hypothèses sur le processus des catastrophes.

*Villes reconstruites,
images inédites,
d'une réalité virtuelle
certes,
mais lumineuses
désormais.*

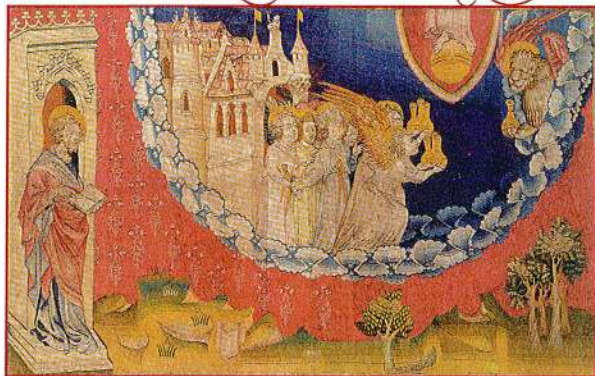


 **CENTRE DES
MONUMENTS NATIONAUX**

Château d'Angers - 2, promenade du bout du monde - 02 41 86 48 77



Les villes célestes



pièce 5 - scène 57



pièce 5 - scène 63

Que les scènes se détachent sur les fonds abstraits bleus ou rouges de la tenture, cela n'exclut pas dans leur composition la présence fréquente d'un Ciel à la fonction iconographique précise.

La limite entre ce Ciel et l'espace terrestre est toujours faite d'une sorte de bande festonnée qui, si elle était déjà de mise dans les manuscrits, est ici plus élaborée, plus travaillée, identique ou presque d'un bout à l'autre de la tenture, généralement bordée de blanc et se dirigeant par dégradés successifs vers un bleu profond, celui du Ciel. Cette bande est parfois animée par des têtes d'hommes (19) ou d'animaux (27), crachant le feu, exprimant ainsi la fureur des éclairs et des tonnerres venant du Ciel.

Par contre, cette limite n'est pas infranchissable : l'un des deux témoins passe sa main au travers (30), elle joue le rôle d'un balcon pour les Vivants* qui présentent un phylactère (11), les anges la franchissent lorsqu'ils ont un message à transmettre (50) et la Jérusalem nouvelle en descend directement (80).

A plusieurs reprises, des constructions urbaines, images de la vie terrestre, apparaissent dans le Ciel ou en descendent.

*Vivants: Reprise de la vision d'Ezéchiel (Ez 1, 4-5)

Les quatre Vivants sont des êtres mi-hommes mi-animaux, possédant plusieurs ailes et des yeux innombrables, et ainsi chargés de chanter la gloire de Dieu en toutes directions, et d'annoncer la Parole à l'univers entier. Au 2^e Saint Irénée (130-202) attribue leurs symboles aux quatre Évangélistes, dont la mission est d'annoncer la Parole du Christ par toute la Terre.

LES VILLES CÉLESTES

au travers des scènes 57, 58, 63 et 80



pièce 5 - scène 58

Les représentations urbaines dans le Ciel que nous appelons « villes célestes », sont en réalité une interprétation par Jean de Bruges, du temple de Dieu : dans le texte il n'est jamais question de villes dans le Ciel, mais seulement du « temple » de Dieu. Dans les manuscrits, celui-ci est toujours représenté par une église avec un clocher, image sans doute plus conforme à celle d'un édifice religieux. Jean de Bruges serait-il passé de l'image du temple à celle de la cité ?

Dans la tenture, chaque ville céleste est nettement séparée du monde terrestre par la bordure de nuées, habitée seulement par des anges et par Dieu lui-même. Il est évident par ailleurs que toute construction dans le Ciel ne peut avoir d'autre affectation que divine.

Mais les tracés de Jean de Bruges rajoutent de nombreux symboles de son époque par rapport aux manuscrits, ce qui actualise le message au 14^e siècle.

L'existence même de ces villes dans le Ciel est toujours justifiée par une relation avec la Terre, soit qu'il s'agisse d'une aide aux habitants (à la scène 54 par exemple, un ange surgit du temple pour apporter la faucille nécessaire à la vendange), soit qu'il s'agisse d'un châtiment (à la scène 63, une énorme pluie de grêlons s'abat sur la Terre, venant de la cité de Dieu). On peut aussi remarquer que les anges sortent du temple soit debout par une grande porte (57), soit en plongeant depuis une porte basse du bâtiment sacré (58).

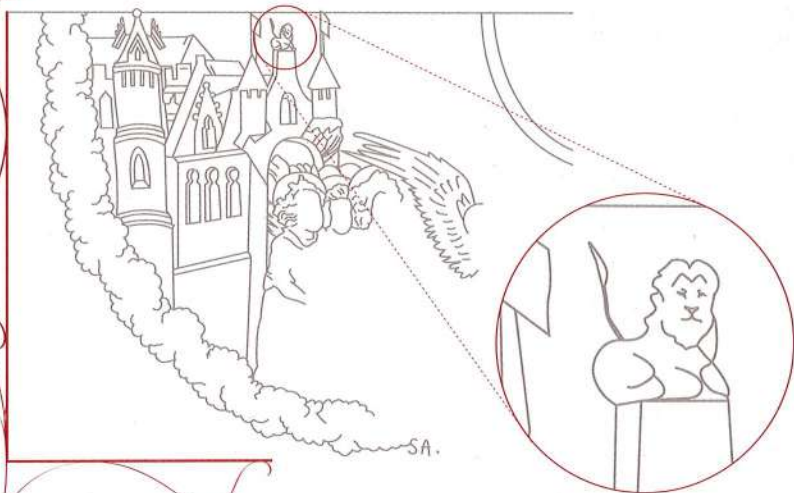
Les constructions dans le Ciel sont identiques à celles du monde terrestre. On peut donc penser qu'il n'y a pas d'architecture céleste spécifique : il est évident que l'idée de constructions terrestres dans le Ciel est totalement inimaginable.

Il n'y a pas non plus de représentation d'architecture religieuse dans le Ciel, puisque le Ciel est le domaine de Dieu lui-même. Aucune construction de type terrestre n'est nécessaire ni pour Dieu ni pour les habitants du Royaume de Dieu.



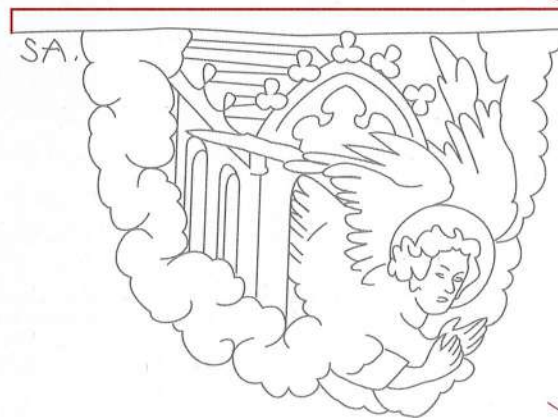
pièce 6 - scène 80

LES VILLES DANS LE CIEL



Scène 57 : l'image du « temple du tabernacle du témoignage » évoque bien une ville médiévale avec sa tour fortifiée, une porte romane surmontée de deux échauguettes aux toits en poivrière, des bâtiments couverts en tuile, de grandes baies. Aucune croix ne surmonte un édifice : il n'y a donc pas de bâtiment religieux. Par contre les échauguettes sont surmontées de bannières qui, normalement, devraient porter les armoiries de la cité, invisibles ici. Entre les deux bannières, une statue de lion surmonte la porte de la ville, écho vraisemblable au lion auréolé et distributeur de coupes, représenté à droite, et qui est le symbole de l'apôtre Marc. Mais quelle est la réelle signification de cette statue de lion, création de Jean de Bruges, puisqu'elle n'existe pas dans les manuscrits ? Il faut bien remarquer que cette statue, disproportionnée par rapport à l'édifice, tient debout par un miracle d'équilibre...

Scène 58 : l'image du « temple » remplit presque entièrement un Ciel très réduit, et de ce bâtiment très bas, l'ange doit pratiquement ramper pour sortir avant de prendre son envol. Le bâtiment lui-même est très décoré d'arcatures et de crochets mais, comme le précédent, s'il n'a aucune identification religieuse possible, il est pourtant bien la résidence d'un ange.



Scène 63 : deux villes sont superposées, l'une dans le Ciel, l'autre au sol, dont on ne peut dissocier les analyses. En effet, la ville céleste ne peut se comprendre sans tenir compte de la ville terrestre effondrée au-dessous.

Les bâtiments situés dans le Ciel constituent une image forte de provocation : alors que la cité des hommes s'est effondrée, victime de ses erreurs et de ses forfaits, la cité de Dieu se présente solide et triomphale :

✚ à droite une construction fortifiée : tour carrée à créneaux flanqués d'échauguettes d'angle, un logis avec une cheminée au sommet, une ceinture d'ouvertures rectangulaires très étroites, et en bas une porte d'accès romane surmontée de deux bretèches.

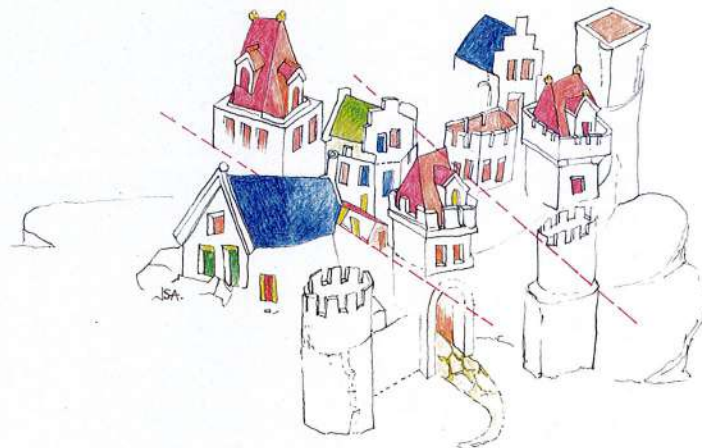
✚ à gauche un bâtiment civil (aucun signe religieux) fait d'une tour carrée crénelée, avec deux avant-corps percés de nombreuses fenêtres, leurs pignons décorés de crochets, et en bas une porte très découpée.

La demi-mandorle de Dieu relie très précisément ces deux bâtiments. Ainsi ils se rejoignent et forment un tout. Ce tout n'est pas sans évoquer le triple pouvoir (civil - militaire - religieux) qui est la marque des villes importantes.



La cité des hommes est détruite, anéantie. Elle est victime d'une impressionnante succession de catastrophes. Le résultat est spectaculaire : ses immeubles à plusieurs étages sont écrasés, éventrés, décharnés. Les rares éléments encore debout sont comme éclatés et vides de sens. Aucun édifice important n'est repérable et la ville ne comporte aucune église.

Ajoutons que nous sommes devant le seul exemple de ville terrestre dont le rempart a disparu : en la reconstruisant, nous ne pouvons faire que des suppositions quant à sa forme et son emplacement.



La ville, «la grande cité» -c'est de Babylone qu'il s'agit bien sûr- a été divisée en trois parties repérables dans la scène :

- ∞ à gauche du chemin d'accès à la ville, avec quatre personnages morts,
- ∞ à droite de cette route, un alignement de constructions, avec un mort,
- ∞ puis encore quelques bâtiments détruits sur la partie la plus élevée du relief.

On peut encore remarquer que « la grande grêle, comme du poids d'un talent » a une intensité décroissante de la gauche vers la droite, et aussi que cette grêle a fait disparaître le fond fleuri qui marque de sa sereine élégance les parties de la scène situées de part et d'autre de la catastrophe.

NB : 1 talent = de 26 à 41 kg

LA CITÉ QUI DESCEND

Scène 80 : « la nouvelle Jérusalem » ouvre le dernier thème du récit de Saint Jean, celui de l'alliance conclue entre Dieu et les hommes qui auront su rester fidèles.

Il s'agit d'abord d'une ville.

En effet, la ville est jusqu'alors l'image de la sécurité, tant pour les peuples nomades du Moyen-Orient qui cherchaient à se sédentariser, que pour les hommes du Moyen Âge qui voulaient se mettre à l'abri de ses remparts. La ville est aussi le résultat tangible de la création par l'homme d'un milieu complexe où peut se réaliser la vie d'une communauté, avec tout ce que cela comporte : constructions, voirie, alimentation, commerces, sécurité...

Mais si la ville évolue sans cesse en raison de la nécessité de s'agrandir et de développer ses activités et son confort, elle peut aussi être le lieu d'un luxe démesuré qui mène à la débauche et à la corruption, comme en atteste l'histoire de Babylone en particulier.

La ville représentée à la scène 80 est sans conteste une ville médiévale, ce qui montre bien que pour Jean de Bruges, le texte de l'Apocalypse de Saint Jean est tout à fait d'actualité au 14^e siècle.

Ensermée par des remparts crénelés et flanqués de tours rondes ou carrées, sa superficie est réduite. La partie haute de la tour de droite forme un donjon ; sept fenêtres y sont percées. La porte d'accès à la ville est surmontée d'un châtelet avec des échauguettes ; la herse est relevée.

Au fond, une église au fronton décoré de crochets et surmonté d'une croix. Une deuxième croix domine le clocher hexagonal de cette église, jusqu'à frôler la nuée du Ciel.



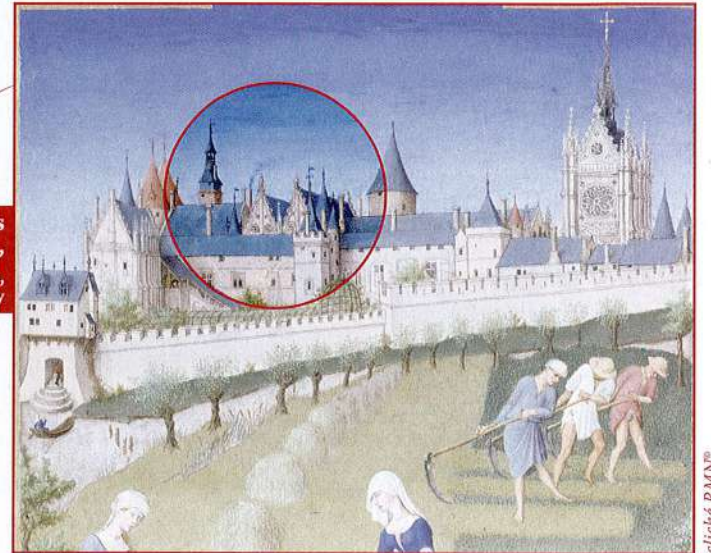
Par devant se déploie un grand et bel édifice : entre deux hautes tourelles s'ouvre un vaste porche en arc brisé. Au-dessus, le pignon très ouvragé présente d'abord deux petites baies en ogive, puis un oculus trilobé inscrit dans un cercle ; enfin, dans sa partie haute, une ouverture tréflée. Le pignon orné de crochets se termine par un fleuron de grande taille. Les murs latéraux laissent deviner qu'il s'agit sans doute d'un bâtiment civil important, peut-être un hôtel de ville dont les grandes ouvertures rectangulaires ont des vitres serties de plomb. Des lucarnes ornées s'ouvrent sur le toit, au-dessus d'un niveau en encorbellement. Les toits de tuiles ou d'ardoises sont couronnés de faîtières ornementées. Quatre bannières flottent au-dessus de la porte de la ville, deux au-dessus du donjon, et deux aux tourelles de l'hôtel de ville.

Ainsi, forteresse, hôtel de ville et église sont bien l'image médiévale qui incarne les trois pouvoirs religieux, civil et militaire. Quelques maisons, repérables par des cheminées rondes, attestent la présence des habitants. Dans cet ensemble très compact, nous pouvons imaginer deux ruelles principales, peut-être un parvis ? Mais aucun habitant n'apparaît.

Il est évident que Jean de Bruges garde en mémoire la structure générale et l'ornementation extérieure de la Grand' salle du Palais de la Cité de Paris qui fut terminée vers 1314. La vue qu'en offre Pol de Limbourg dans le « mois de juin » du calendrier des Très Riches Heures du duc de Berry aide à s'en convaincre.

Détail des Très Riches Heures
du duc de Berry, « juin »,

15^e siècle,
Musée Condé, Chantilly



clichié RMN®

En référence au texte de Saint Jean, c'est bien la cité sainte, la Jérusalem nouvelle qui nous est présentée, cité qui, depuis les temps bibliques, est la concrétisation de l'espérance des hommes :

« Abraham vint séjourner comme étranger dans la Terre Promise ; c'est dans un campement qu'il vivait ainsi qu'Isaac et Jacob, héritiers de la même promesse que lui, car il attendait la cité qui aurait de vraies fondations, celle dont Dieu lui-même est le bâtisseur et l'architecte » He. XI-1

Ici on la voit descendre du Ciel, tout doucement, d'un mouvement continu et sans bruit. Elle n'est pas encore posée au sol : l'espérance est en train de se réaliser. Elle est alliance entre Dieu et les hommes : une de ses tours est encore dans le Ciel, comme caressée par le manteau de Dieu.

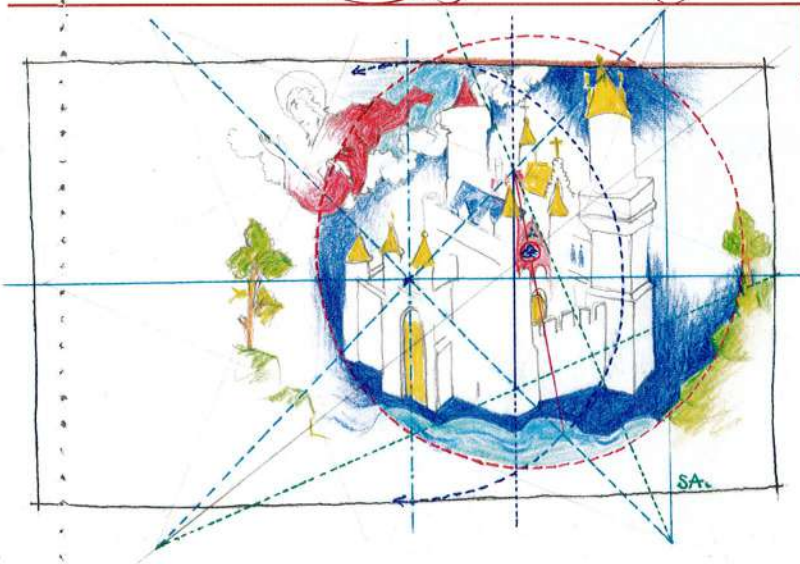
Alors que dans l'iconographie médiévale, le paradis est représenté de forme ronde, la Jérusalem nouvelle est de forme carrée : la forme ronde représente symboliquement le Ciel, la forme carrée le monde terrestre. Cette image de la « nouvelle Jérusalem » est donc totalement inédite, créant l'image de l'intégration du monde humain dans le Ciel. L'initiative de cette représentation en revient donc bien sûr à Jean de Bruges, puisque, dans les manuscrits, les enlumineurs dessinent plus naïvement un rempart arrondi sur une assise qui se veut carrée (*voir ci-contre un folio du manuscrit de Cambrai*). Mais si la Jérusalem de Jean de Bruges est de forme carrée, il n'en demeure pas moins vrai qu'il inscrit son ensemble dans un cercle !

Représentation de la Jérusalem nouvelle.

MS 422 folio 98v°
Bibliothèque Municipale de Cambrai,
fin 13^e / début 14^e siècle



Schéma de construction : la ville dans un cercle



La herse de la porte de ville est relevée, car la ville est ouverte à « tous ceux qui ont soif » (Apo. XXI- 6).

La ville est parée « comme l'est une épouse pour son époux » : c'est une ville magnifique, solidement construite en pierre, aux toits de tuile et d'ardoise. Sa parure est rendue par l'abondance des couleurs qui l'animent : rouge, orange, vert, bleu... De plus les murs sont décorés de petites virgules de couleur qui veulent évoquer les broderies de sa « robe-muraille » ; cette muraille éblouissante demeure malgré tout une protection contre les ennemis.

Enfin, la couleur de la Nouvelle Jérusalem évoque une lumière transcendante. L'or de cette lumière est un or différent du métal, celui des bijoux ou des enluminures, symbole de la richesse matérielle. Cette « couleur lumière » baigne d'or l'arbre qui se dresse au sommet de la montagne, le vêtement de Jean et le fond de la guérite, c'est-à-dire les éléments du monde ancien, de l'ancien monde terrestre.

CONCLUSION

L'ensemble des représentations de ces villes célestes proposées par Jean de Bruges renouvelle, dans l'iconographie médiévale, la vision du monde céleste.

**CENTRE DES
MONUMENTS NATIONAUX**

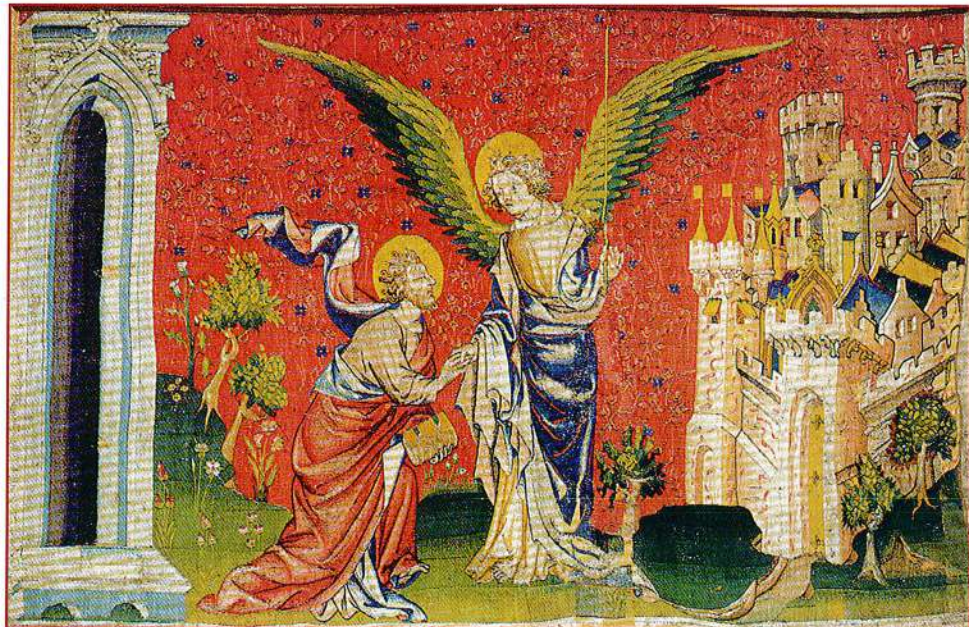
Château d'Angers - 2, promenade du bout du monde - 02 41 86 48 77

4

La cité symbolique

UNE VILLE SYMBOLIQUE

au travers de la scène 81



Après la scène (80) où elle descendait majestueusement des cieux, maintenant en (81) la ville s'est posée sur terre, montrée comme bien arrimée dans le sol.

La lumière intérieure de la ville est rendue, comme à la scène précédente, par des couleurs jaune d'or qui viennent irradier le personnage de l'ange et se refléter sur les murailles.

pièce 6 - scène 81 : *La mesure de la Jérusalem nouvelle*

CLEFS DE LECTURE DU TEXTE DE SAINT JEAN

A l'analyse du texte de Saint Jean (Apo. XXI 9 à 27), nous avons dégagé quatre éléments :

A La ville est d'abord **définie**.

Comparée à une femme, comme il est de tradition dans les textes bibliques, elle est donc à la fois : l'Épouse, la femme de l'Agneau, la ville. Et son nom nous est donné : Jérusalem, qualifiée de « sainte » alors que Babylone était « la grande ». Il y a donc opposition une fois de plus entre les deux villes : Babylone qui tire sa puissance de ses richesses, et Jérusalem « la sainte cité » qui vit de l'amour de Dieu.

La ville descend du ciel « d'auprès de Dieu ». Ancrée au sol, image d'une grande réalisation humaine, elle devient le lieu de rencontre avec Dieu. Sa présence y est tellement importante qu'elle éclaire la ville de l'intérieur.

Cette lumière même est décrite « telle qu'une pierre de jaspé transparente... ».

Du jaspé



Le jaspé est un quartz, variété de calcédoine, de différentes couleurs, mais qui, surtout, n'étant pas opaque, laisse la lumière le transpercer. Cette pierre est réputée rayonner en permanence d'une énergie vitale qui protège, purifie et vitalise.

Cité à trois reprises dans la description de la Jérusalem nouvelle :

- « la lumière de la ville était semblable à une pierre précieuse, telle qu'une pierre de jaspé transparente comme du cristal » (XXI 11)
- « la muraille était bâtie de pierre de jaspé » (XXI 18)
- « le premier fondement [de la muraille] était de jaspé » (XXI 19)

Le jaspé évoque la lumière dont rayonne Dieu à la scène (4) : « Celui qui était assis ressemblait à une pierre de jaspé » (IV 3).

Selon G. Didi-Huberman¹, l'abbé Suger au 12^e siècle disait qu'il « contemplait quelque chose du divin dans un simple éclat de matière : jaspé multicolore ou lumière diffractée par un vitrail ».

L'image éblouissante de la scène (81) montre bien que la lumière intérieure de la ville se diffuse par delà les remparts en jaspé transparent, très loin, jusqu'aux habitants de la Terre. Notons que la première assise des fondements de la ville est faite de jaspé : c'est sur cette lumière divine qu'est édifiée la Jérusalem nouvelle.

¹ Georges Didi-Huberman : « Art et Théologie », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 3, 1989

B La ville est ensuite décrite dans sa **structure** même :

- un rempart qui en fait le tour et qui la personnalise ;
- douze portes s'ouvrant aux quatre dimensions de l'univers, portes prêtes par conséquent à accueillir des hommes venant de toutes directions. Les douze anges aux portes et les tribus d'Israël portent témoignage de l'Ancien Testament.
- douze étages d'assises représentant les douze apôtres issus du Nouveau Testament.



C L'ange **mesure** la ville, c'est-à-dire l'Église de Dieu : les dimensions de l'édifice, mais aussi la communauté des élus. Les mesures données par l'ange à la canne d'or sont, bien entendu, symboliques.

La ville tient dans un cube de 12.000 stades de côté (1 stade = 185 m), ce qui revient à dire que sa superficie est de 144 000 000 stades². Ce qui n'est pas sans rappeler le nombre des élus (cf. scène 16).

Le calcul précis des dimensions est difficile, car on ne sait pas vraiment si le chiffre de 12.000 stades s'applique au côté ou au périmètre. Si l'on s'en tient à l'estimation la plus sage, il n'en reste pas moins que la ville aurait 550 km de côté (soit la moitié de la distance Lille-Marseille). Il vaut donc mieux chercher la signification des chiffres ailleurs, dans le domaine des symboles.

La mesure de la muraille correspond, elle, certainement à son épaisseur, qui est également considérable : 144 coudées, là aussi manifestement chiffre symbolique. Si une coudée (qu'elle soit d'homme ou d'ange puisqu'elles sont alors identiques) vaut environ 45 cm, 144 coudées = 65 m.

Ni l'immensité de la ville, ni celle de la muraille ne sont perceptibles dans l'image qui s'en tient à la représentation d'une ville médiévale classique.

D Le texte s'attarde sur les **matériaux** utilisés pour la construction des douze assises de la cité, matériaux qui évoquent à la fois la richesse et les couleurs éclatantes qui parent la ville.

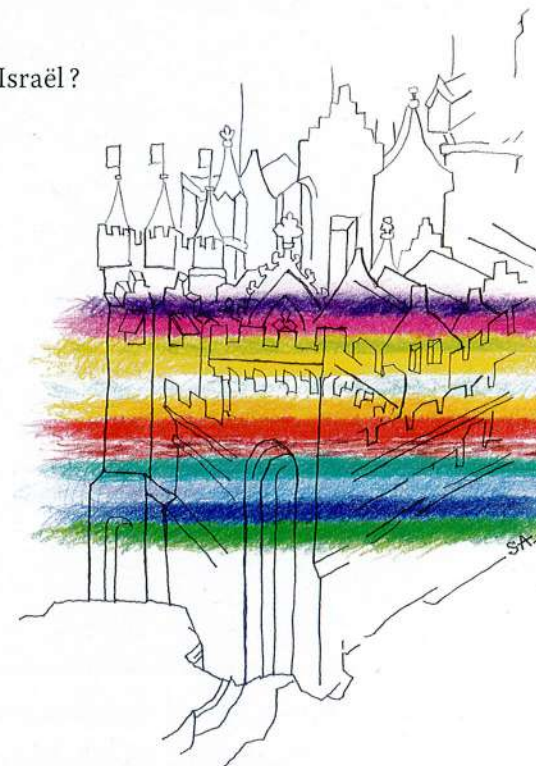
Le choix de ces couleurs veut-il évoquer :

- les couleurs de l'arc-en-ciel, symbole de l'Alliance entre Dieu et les hommes ?
- le pectoral du grand prêtre, orné de douze couleurs portant chacune le nom d'une des tribus d'Israël ?
- les couleurs attribuées aux signes du zodiaque dans l'ancienne Égypte ?

Il est toutefois précisé plus haut que les douze fondements de la ville, c'est-à-dire de l'Église, sont les douze Apôtres. Correspondraient-ils chacun à une couleur au sens symbolique ? Il est vrai aussi que chaque pierre possède une ou plusieurs portées symboliques qui ont tendance à varier selon les époques et les différents lieux...

Quant aux portes qui sont faites chacune d'une perle, elles évoquent aussi bien la richesse que la pureté. La place, de même, est toute richesse, à la fois or et transparence.

Dans l'image (et de même qu'à la scène (80), nous le notions en introduction), la richesse des matériaux est représentée par de petites touches de couleur sur la muraille, créant comme des marbrures, des flammèches dansantes, et par la couleur jaune qui évoque à la fois l'or et la lumière.



améthyste
hyacinthe
chrysoprase
topaze
béryl
chrysolite
sardoine
sardonx
émeraude
calcédoine
saphir
jaspe

Les couleurs des pierres citées dans le texte, transfigurées par la lumière intérieure, font éclater les couleurs de l'arc-en-ciel

LA REPRÉSENTATION DE JEAN DE BRUGES

QUE VOIT-ON ?

La ville est représentée enserrée dans des remparts crénelés. Le texte indiquait une ville « bâtie en carré ». C'est en effet une construction à angle droit de part et d'autre de la fortification de la porte principale, et peut-être un « carré perspectif » à suivre ?

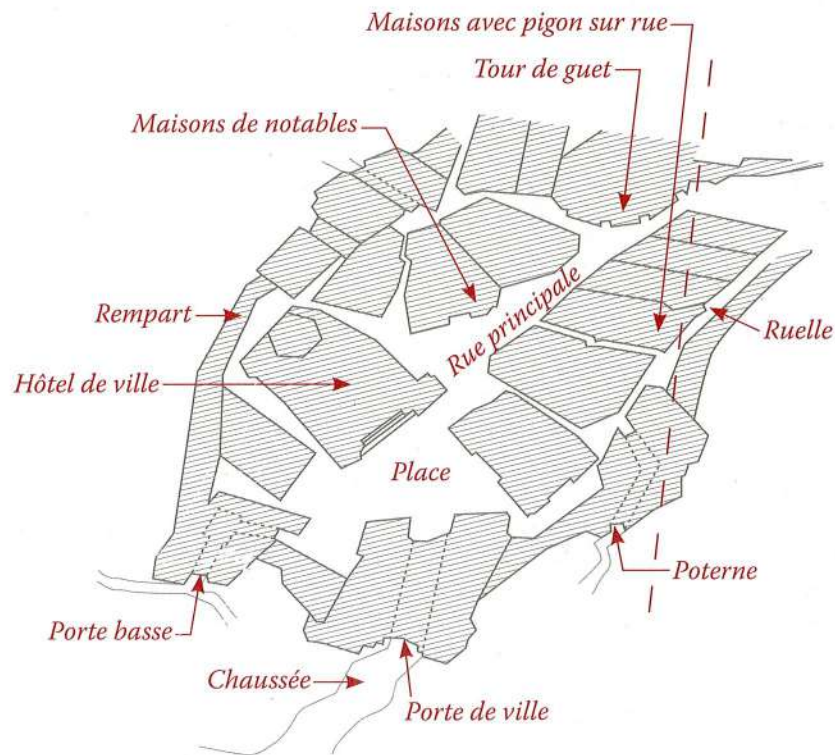
Il y a lieu d'insister sur la forme carrée de la Jérusalem céleste, qui la distingue du Paradis terrestre, généralement représenté sous une forme ronde : c'est que celui-ci était « le ciel sur la terre » tandis que la Nouvelle Jérusalem c'est « la terre dans le ciel ». La transmutation de l'univers, signifiée par la Jérusalem nouvelle, n'est point un retour à un passé idyllique : c'est une projection dans un avenir sans précédent.



Au premier plan, la porte haute, fermée, lumineuse, munie de belles ferrures, est inscrite dans une tour carrée. Son chemin de ronde crénelé s'appuie sur des consoles* sculptées. A gauche une tour d'angle, avec sa poterne, montre deux fenêtres comportant des volets retenus sans doute par des pièces de cuir. Elle est surmontée de trois échauguettes portant des bannières dorées au-dessus de toits en poivrière dorés eux aussi.

Deux autres tours dépassent plus en arrière. L'une, de plan carré, possède une ouverture garnie de sa huchette* en bois. L'autre, ronde, avec trois ouvertures étroites, est garnie de deux logis en bretèche. Leur structure, un peu curieuse, témoigne-t-elle d'une tentative maladroite de rendu en perspective ? Particulièrement élevée, elle semble évoquer une tour de guet.

Bien qu'on ne voie aucun habitant, il s'agit d'une ville habitée, à l'architecture dense. On distingue très bien à droite, au-dessus de la muraille, une rangée de six maisons à pignons découverts plus ou moins ouvragés. Toits de matériaux variés. Leur alignement laisse supposer la présence d'une rue, partant de la porte principale et passant devant les maisons.



D'autres maisons leur font face, épousant peut-être le tracé d'une rue tournante. Leur emplacement dégage en tout cas de l'espace pour un beau bâtiment riche, à couverture en berceau. Son pignon de façade s'orne d'un gâble à double rangée de voussures autour d'une grande baie géminée terminée par un réseau en trèfle. Cette baie semble garnie d'un vitrail coloré. L'extrados du pignon est sculpté de crochets, et terminé par un superbe fleuron. Une tourelle hexagonale à partie haute percée de jours en trou de serrure, se termine en zigzag sous le toit en poivrière garni lui aussi d'un fleuron. Donc pas de croix. On peut en conclure qu'il ne s'agit pas d'une église comme on pourrait le croire à première vue, mais d'un grand bâtiment civil situé sur une place triangulaire, au cœur de la cité. Peut-être l'Hôtel de Ville ?

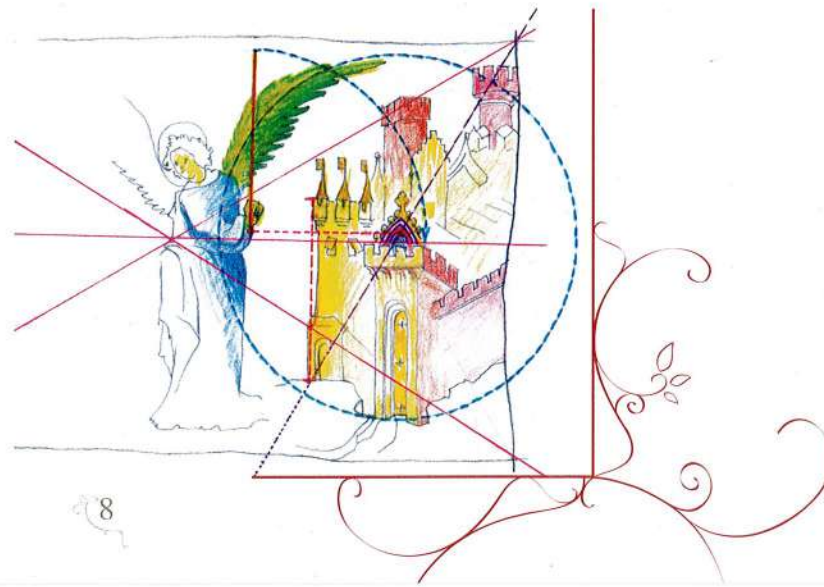
QUELLE IMAGE DONNER À CETTE JÉRUSALEM NOUVELLE ?

Fidèle à l'idée humaine, Jean de Bruges a représenté la Jérusalem nouvelle comme une « quelconque » ville médiévale, sachant que la conception, la construction d'une ville, de même que la possibilité pour les hommes d'y vivre en harmonie, avec les problèmes qu'elle pose (nourriture, voirie, santé...) constituent les réalisations les plus savantes, les plus élaborées que les hommes aient jamais su faire. L'image de la ville réussie, harmonieuse, où l'on doit pouvoir vivre en paix, est inspirée de celle d'une ville terrestre idéale, où la présence divine sera la garantie de la vie éternelle. Il s'agit alors d'une image humaine, mais transfigurée par Dieu.

Et puisque dans le texte, l'ange « mesure la ville avec sa canne », Jean de Bruges, tout naturellement, construit sa ville à partir de la hauteur de cette canne. (cf. schéma ci-dessous)

LA SIGNIFICATION de cette ville est donnée, en partant de l'idée principale du texte :

Il n'y a plus de temple dans la ville puisque la ville entière est devenue le temple par la présence de Dieu (Apo.XXI 22). Tout entière, elle devient le point de ralliement des rois et des nations, et ses portes seront toujours ouvertes.



UNE IMAGE IMAGINAIRE

L'image de la Jérusalem nouvelle est celle de l'aboutissement de la vision de Saint Jean, vision encore inatteignable puisque cette ville n'existera qu'à la fin des temps.

Jean de Bruges a représenté le futur en séparant nettement la scène en deux, de part et d'autre de la canne qui a servi à mesurer la ville. L'ange montre la ville à Saint Jean, mais c'est de loin qu'il la désigne. La distance jusqu'à la ville est rendue par un changement de plan dans le paysage : la ville est située plus bas, dans un lointain idéalisé au maximum et chargé d'espérance.

C'est une ville médiévale bien sûr, mais tellement grande qu'elle ne peut figurer tout entière dans l'espace investi : le cœur de cette ville, la place où siègera Dieu, mérite aux yeux de Jean de Bruges d'être représenté à part (82). C'est pourquoi la ville est située ici en bordure de la scène, le côté droit du cadre formant comme un trait d'union avec la scène qui suivra.

La description de Saint Jean ne peut être que symbolique, employant des mots humains, prononcés dans leurs limites jusqu'à leurs extrêmes : la plus belle, la plus grande, la plus riche, la plus ouverte à tous, la plus illuminée, mots scandés par le chiffre douze qui revient douze fois dans le texte.

Immense ville aux dimensions symboliques, revêtue des pierres les plus précieuses, des-
quelles émergent les couleurs de l'arc-en-ciel symbole de l'Alliance entre Dieu et les hommes,
rehaussée de perles et d'or, illuminée de la clarté divine, il est quasiment impossible de rajouter
d'autres éléments à sa perfection. La ville resplendit d'une lumière intérieure qui fait vibrer les
couleurs de la muraille.

Toutefois cette ville demeure une vision : la réalité de son existence est bien écrite au futur :
« les nations marcheront à sa lumière et les rois de la terre y apporteront leur gloire... ses portes
ne se fermeront point... il n'y entrera rien de souillé » (Apo. XXI 24 à 27).

Elle est donc bien une « image imaginaire » qui se situe très au-delà de tout ce que l'homme
peut espérer.

« Effet de zoom » sur la place de la Jérusalem nouvelle (scène 82)

Si Jean de Bruges représente à part la place centrale de la ville, c'est pour lui donner
toutes ses dimensions et affirmer une différence de nature, puisque cette place est censée
représenter le Paradis terrestre, avec ses éléments traditionnels : Dieu, l'Agneau, le Livre,
l'arc-en-ciel, et aussi les élus, le fleuve d'eau vive et l'arbre de vie.

Dieu est entouré d'une nuée, ce qui signifie que le paradis terrestre n'est pas pour tout de
suite ...

CONCLUSION

On s'aperçoit que, plus que jamais, les symboles sont à la base de cette scène. Depuis l'Antiquité, ils jouaient un rôle fondamental dans l'expression artistique et philosophique du monde méditerranéen.

Les symboles utilisés par Jean de Bruges sont l'expression d'un contexte médiéval. On ne peut en comprendre toute la portée qu'en situant l'œuvre dans le cadre du Moyen Âge.

L'appréhension des symboles devient aussi indispensable pour comprendre la représentation artistique que pour apprécier le sens philosophique de l'œuvre.

Les deux dernières « représentations » de Jérusalem que nous venons d'étudier (80 et 81) tentent de nourrir notre « imaginaire », c'est-à-dire nous soustraire au déjà-vu, en érigeant un monde dont on entend souligner qu'il est sans modèle.

pièce 6 - scène 82 : *Le Fleuve coulant du trône de Dieu*



CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX

Château d'Angers - 2, promenade du bout du monde - 02 41 86 48 77



Des manuscrits à la tenture

DES MANUSCRITS À LA TENTURE *au travers des scènes 31, 32 et 33*

En préambule, et pour mieux situer l'apport de Jean de Bruges, rappelons quelques points relatifs à l'évolution des manuscrits enluminés vers la fin du 14^e siècle.

Sur le plan de la mise en page, la décoration s'articule sur trois éléments étroitement associés : l'**illustration** proprement dite ou « histoire », avec son **encadrement**, et toujours intégrée dans le **texte** dont elle ponctue les principales divisions.

Au 14^e siècle, la palette picturale n'est plus classiquement à dominante bleue et rosée, sans indication de modelé ou presque. Le coloris devient plus varié.

Les peintres septentrionaux redécouvrent avec ravissement les effets de relief et de modelé. Est-ce cet impératif technique qui conduit à l'usage de l'opposition noir et blanc, autrement dit au succès de la grisaille ?

On sait aussi que le phénomène de creusement de l'espace s'amorce très vite dans l'enluminure grâce à Jean Pucelle qui dès 1325 assimile le concept d'espace à trois dimensions redécouvert par les Italiens.

Dès 1355, des éléments de paysage apparaissent¹. Une part grandissante est faite à l'évocation de la nature. « Ce style sera désormais celui de l'enluminure parisienne jusqu'à la fin du règne de Charles V, et l'arrivée à la Cour du Flamand Jean Bondol [De Bruges] ne contribua qu'à le renforcer. »²

René Planchenault a souligné la proche ressemblance entre la tenture et quatre manuscrits du cycle dit anglo-français échelonnés entre le dernier tiers du 13^e siècle et la seconde moitié du 14^e siècle. Parmi eux nous avons choisi deux manuscrits inspirés probablement d'un même modèle : un de la bibliothèque de Cambrai et un autre du Séminaire de Namur, qui vont permettre la comparaison avec les scènes (31) et (33). Nous utiliserons également pour (32) un manuscrit de la BNF.

Les trois scènes illustrent la fin de l'épisode dit des deux Témoins venus prophétiser.

¹ cf. le maître du *Remède de Fortune*, in «Oeuvres de Guillaume de Machaut», ms français 1586, BNF

² François Avril, *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, «Manuscrits», catalogue de l'exposition, octobre 1981-février 1982, Galeries nationales du Grand Palais.

LES MANUSCRITS

SCENE 31 : LA MORT DES DEUX TEMOINS

Nous sommes quelque part à l'extérieur d'une cité matérialisée par des remparts lointains. L'action se déroule chaque fois le long du bord inférieur de l'image. Il n'y a pas de fond coloré. Les deux compositions sont très voisines.



cliché CNRS-IRHT

Manuscrit 422, Apocalypse, folio 42 verso.
13^e siècle, Cambrai, médiathèque municipale

Manuscrit de Cambrai :

Le tracé linéaire, assez net, est rehaussé de frottis de bistre, de bleu-gris, de vert, qui permettent d'indiquer du modelé et les plis des vêtements. Un rouge tomate intense est employé pour des ajouts : harnais, sang qui gicle, et il colore les pommettes des hommes.

Deux lignes de muraille forment un décor crénelé descendant en deux vagues pour rejoindre les ondulations régulières du sol.

Après avoir combattu, le Témoin mort gît à l'avant-plan. Sa jambe fléchie esquisse un élégant mouvement vers le haut. L'autre, vaincu, assis sur sa jambe droite repliée, se dresse entre les deux éléments du rempart. Il semble appuyer son coude entre deux merlons. La partie gauche du rempart le protège sur son flanc droit ; l'autre forme un arrière-plan, visible sous la housure des chevaux d'Abaddon (l'Antéchrist).

L'enlumineur suggère donc l'espace comme sur une scène très étroite :

- avant-plan de sol sur lequel marche l'homme de gauche, suffisant pour contenir le Témoin mort.
- espace étroit compris entre les deux panneaux de remparts, dévolu au second Témoin.

Remarquons qu'il est difficile de situer les pattes de la première monture : sont-elles posées sur le corps du Témoin mort, ou flottant vaguement à l'avant ? L'autre bête, très souriante, est totalement dépourvue de pattes.

Le cavalier monte avec une selle à troussequin. Épaisse courroie de poitrail. Les houssures en mailles sont fendues sur le côté.



cliché : Guy Focant^{es}, Région wallonne

Manuscrit de Namur :

Les contrastes dans l'image sont beaucoup plus adoucis qu'à Cambrai. Rehauts de rouge moins brutaux, gamme colorée allant du rose orangé au bleu doux, au gris et au brun.

Les acteurs de la scène s'organisent subtilement selon la diagonale ascendante de l'image, soulignée par la lance brisée du Témoin qui combat.

Le Témoin mort, toujours à l'avant-plan, semble avoir été projeté au sol. Ses jambes, plus fortement fléchies, répercutent la violence du choc. La posture générale : bras tendu vers l'avant, et le corps allongé contre le bord du cadre, est assez convaincante.

Par derrière lui, le second Témoin, bousculé, est tombé sur les fesses, cramponné à sa lance brisée. Il subit le fait que sa main soit engloutie dans la gueule du monstre. Le sang coule en abondance.

Cette fois la bête enjambe le Témoin mort, passant une patte arrière derrière lui, marchant sur son bras d'où jaillit le sang, et blessant aussi au ventre le second Témoin.

L'espace est dense, mais de la profondeur existe avec une logique (devant, derrière, dessus, dessous). Et le tracé renforcé qui descend le long de la crinière puis de la croupe du cheval, suggère bien l'intervalle existant avec la bête de l'arrière-plan.

Quelques autres détails réalistes : les fentes de la houssure sont tenues par un lien noué. Une queue dépasse. Abaddon, vêtu d'un manteau de voyage, a vieilli, son aile est poilue (signe néfaste, très certainement). Quant à l'homme de gauche, il avance d'un pas élégant, en chaussures ouvertes tenues par une bride sur le dessus du pied.

SCENE 32 : JOIE DES HOMMES DEVANT LES TÉMOINS MORTS

« Leurs corps seront étendus dans les places de la grande ville » dit le texte (Apo.XI 8). En effet, nous sommes au cœur de la cité, au creux même du rempart bordé sur la gauche par la porte de ville, peut-être même au sommet d'une tour. Au sol, les Témoins à demi redressés, pourraient être deux prisonniers ficelés, plutôt que des morts.

Deux groupes de cinq personnages, assis, festoient en échangeant des présents (coupes, cygne...). Un groupe de sept musiciens s'active, debout, sur l'arrière-plan (deux personnages entiers, deux bustes, trois têtes, quatre instruments en action).

L'espace est totalement rempli ; les graphismes exprimant les murs occupent tous les intervalles. Le tracé en sépia a reçu des rehauts d'or. Aucun soupçon de modelé n'apparaît. L'enlumineur semble uniquement s'être préoccupé de traduire un moment pittoresque et festif.



Manuscrit latin 10 474, folio 19 verso.
13^e siècle, Angleterre, Bibliothèque nationale de France

SCENE 33 : LES TEMOINS RESSUSCITENT

La verve des enlumineurs semble être déclenchée par le tremblement de terre propice au désordre, et la montée au ciel des Témoins. Les deux angles opposés de l'image ont reçu les éléments constitutifs de l'histoire. Un vide sinueux élégant les sépare.

Manuscrit de Cambrai :

L'épisode n°1 se lit à gauche, et de bas en haut. Les Témoins, allongés sur le dos, avec leur bâton, en tunique longue, joignent les mains en signe d'action de grâces. Ainsi représentés, ils font penser aux gisants des grands personnages. L'esprit de Dieu entre par leur bouche sous forme de deux oiseaux.

Au dessus, dans une nuée fermée et doublée de deux rubans, bleu et orangé, les Témoins montent au Ciel. Pieds rabattus sur la bordure de la nuée, leurs têtes ont déjà disparu. Cette fois leurs mains s'écartent dans un étonnement inquiet bien compréhensible.



cliché CNRS-IRHT

Manuscrit 422, Apocalypse, folio 44.
13^e siècle, Cambrai, médiathèque municipale

Épisode n°2 : un gros tas d'éléments enchevêtrés, à droite: «La dixième partie de la ville tomba, et sept mille hommes périrent» (Apo. XI 13). Cette ville, qui était fortifiée, gît en morceaux: murailles, haute porte à découpe et riches ferrures, tourelles, toits en poivrière, bulbes... Le terrain malmené dessine des volutes brunes. Un arbre déraciné tombe dans le vide médian.

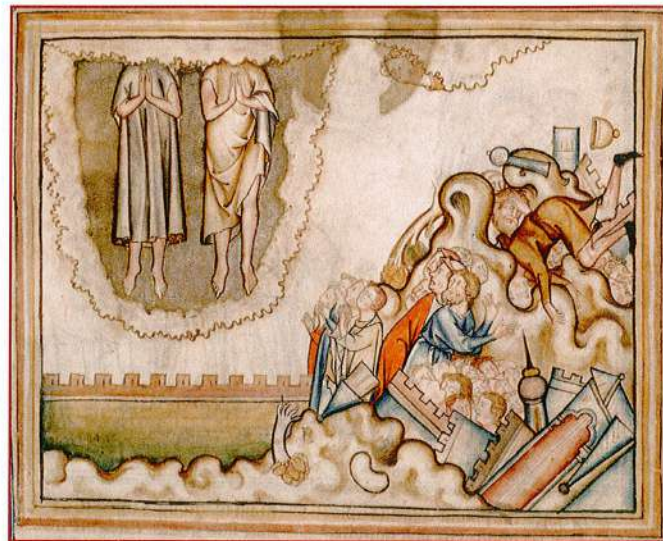
Un homme, renversé comme un acrobate faisant une culbute, compte pour « les morts », avec aussi deux groupes de têtes aux yeux clos (six plus deux). Le reste des hommes « saisi de crainte » se retourne pour regarder le prodige (ils sont trois). Un dernier, perdu, se tient la tête.

Tout ceci illustre la littéralité du texte, mais utilise uniquement l'étagement, voire l'accumulation, dans le plan vertical.

Manuscrit de Namur :

Comme précédemment, les choses sont dites plus en douceur quant au tracé et aux contrastes. Les choix narratifs sont assez différents. Et une petite nuée supplémentaire apparaît en haut de l'image.

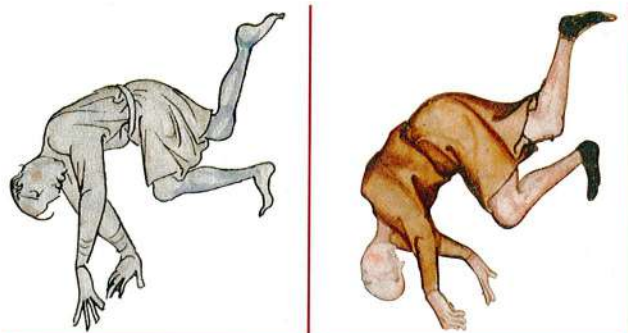
Épisode n°1 : nous n'avons plus de Témoins allongés sur le sol, ni d'esprit de Dieu. A leur place, l'horizontale paisible d'un long rempart, et par devant, un sol en volutes, comme recouvert des poussières qui roulent depuis la ville détruite. Un arbre déraciné vient y tomber. Pour l'enlumineur tout n'est pas démolì : seule « la dixième partie de la ville tomba ».



Manuscrit « Apocalipsis B. Johannis », Sem 77, folio 31.
14^e siècle, France, Bibliothèque du Grand Séminaire de Namur

La nuée, claire, replie délicatement sa partie haute comme la coiffe d'une femme, pour dissimuler les têtes des deux Témoins. Ceux-ci semblent vraiment être en suspension dans un espace gris brun qui les fait se détacher. Ils ont les mains en prière. L'un d'eux a ramassé le pan de sa tunique sur son bras (geste de vivant = ils ont bien reçu l'esprit de vie !)

Dans la petite nuée, un ange qui passe la tête doit surveiller et vérifier que tout va bien.



« acrobates » des manuscrits de Namur (à gauche) et de Cambrai (à droite).

Épisode n°2 : comme dans le manuscrit de Cambrai : éléments d'architecture renversés en bas, ondulations marquées pour le sol ; jusqu'au mort-acrobate qui glisse sa tête dans un creux du terrain, mais porte cette fois des chaussures fermées.

Les groupes d'hommes, très pâles, ne se livrent qu'après une étude un peu plus attentive. C'est d'abord une vraie foule qui exprime les sept mille morts - ils sont quinze ! -. Quatre ont le sang aux lèvres, tandis qu'un autre, les yeux encore ouverts, a vu le miracle. Quatre autres têtes, tout à droite, sont mêlées au cataclysme.

La nouveauté réside dans le groupe d'hommes tournés délibérément vers la nuée, remplis de crainte et d'admiration, leurs mains en témoignent. « Le reste (...) donna gloire à Dieu » (Apo. XI 13).

L'enlumineur du manuscrit de Namur utilise beaucoup le jeu des sourcils pour traduire les sentiments.

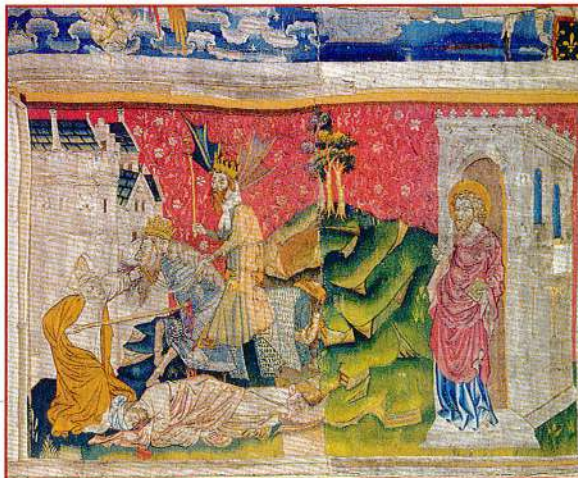
LA TENTURE ET L'APPORT DE JEAN DE BRUGES

Rappelons brièvement l'analyse des villes, déjà effectuée aux chapitres précédents :

- la ville (31), aux pierres blanches et toitures d'ardoise, semble être bâtie dans une plaine, en contrebas d'un escarpement. Seul l'aspect civil des constructions a été retenu.

- nous avons davantage détaillé la ville (32), au creux de deux collines, et pour laquelle les éléments civil et militaire étaient signalés.
- enfin, c'est un tremblement de terre qui fait s'écrouler la ville (33) édifiée sur une hauteur.

Chaque ville qui sert de décor est vraiment l'image d'une cité médiévale, beaucoup plus réaliste que dans les enluminures.



pièce 3 - scène 31



pièce 3 - scène 32



pièce 3 - scène 33

Regardons maintenant non seulement les cités, mais les trois scènes ensemble, pour tenter de définir **les apports et l'originalité** de Jean de Bruges.

Rappelons aussi que nous sommes devant un ouvrage monumental, de grandes dimensions, en laine, aux couleurs chatoyantes. Notre regard s'ajoute au regard de tous ceux (peintre, commanditaire, artisans, amateurs-spectateurs..) qui, depuis le 14^e siècle, ont œuvré sur cette « mise en image » d'une « histoire ».

Nous sommes dans la troisième pièce de la tenture. Les trois épisodes se situent dans la partie haute, sous la bande dite de ciel.

Chaque scène, on le voit, est séparée de ses voisines par un **encadrement bâti** de montants et traverses, dont la mouluration est soulignée par des jeux d'ombres. Nous avons donc chaque fois un cadre architectural défini en tant que tel, et dont la perception est ainsi assurée. Ce cadre joue même le rôle d'avant-plan, par exemple en (32) en bas de la guérite de Jean.

Les **fonds** alternent dans l'ordre, rouge, bleu, rouge. C'est en (31) qu'apparaît le premier fond rouge avec ornementation de rinceaux fleuris. Le fond bleu de (32) est garni d'arabesques de feuillage. En (33) les légers rinceaux de gauche font place à droite à un semis d'oiseaux.

« Les fonds alternent
dans l'ordre,
rouge, bleu, rouge. »



La **trentaine de teintes** utilisées permet de diversifier les couleurs, de les opposer dans un souci de lisibilité, tout en respectant les conventions pratiques : sols dans les verts, architectures beiges et ocres, etc.

Les vêtements ont des plis, un **modelé** s'organise autour des corps, cf. l'homme central en vert (32), ou le pied du Témoin posé sur la chaussée (33).

Jean de Bruges cite clairement les sources textuelles de son illustration en plaçant **Saint Jean** dans chaque scène, insistant ainsi sur son rôle de témoin, et l'importance du témoignage.



Saint-Jean,
pièce 3 - scène 32

Le peintre installe toutes les scènes de la tenture dans un extérieur qui permet d'avoir des sols, supports de l'action, et sur lesquels il campe la guérite de Saint Jean. Ceci matérialise bien la recherche de **spatialité** qu'Alain Erlande-Brandenburg³ évoquait à propos des artistes de la fin du 14^e siècle.

En (31), c'est un véritable espace vaste, créé d'une part grâce à la ville, par derrière la plate-forme découpée du terrain (arrière-plan), et d'autre part grâce à la guérite qui bouche la vue sur la suite du paysage (avant-plan).

Personnages et constructions ont pris des tailles plus conformes à une « **réalité** » que dans les manuscrits : Jean tient dans sa guérite qui montre même des essais de mise en perspective. La ville, haute dans ses murs, et fermée, forme une muraille visuelle devant l'horizon de gauche. Le sang qui s'écoule des plaies descend s'étaler sur le sol.

Dans la scène (32), contrairement au manuscrit, nous sommes à l'extérieur de la ville, avec les Témoins allongés au pied de la montagne de gauche. Ils sont d'une grande distinction, vêtus à la mode du Moyen Age, et conservent toute leur dignité dans leur sommeil. Les hommes se calent entre la montagne et la ville, comme en arrière de deux éléments de décor.

La ville semble sortir de la montagne de droite comme la bête montée par Abaddon sortait aussi d'une montagne (scène 31). Il est clair que Jean de Bruges souhaite montrer un espace en volume, dans lequel les éléments se cachent les uns derrière les autres.

Pourquoi le peintre a-t-il demandé que les fenêtres et la grande porte soient éclairées d'un jaune orangé assombri ? S'agit-il du jaune safran de la corruption ?

Le cadre naturel apporte beaucoup de nouveauté et affirme la **réalité du monde terrestre**. Le relief est, certes, conventionnel : surface ondulée, recoupée d'abrupts, et laissant apparaître les couches sédimentaires du sous-sol.

En (32) les cinq niveaux étagés du sol créent une montagne avec au sommet une forêt (bouquet de trois arbres groupés).

La végétation est également une donnée nouvelle : prairie herbeuse et fleurie, forêt d'altitude, dont les arbres n'ont cependant, la plupart du temps, qu'une allure générique. Quelques plantes sont toutefois identifiables, soit symboliques (lys, iris), soit faisant partie de l'écosystème de la prairie (silène, myosotis, pâquerette).



«En (32) les cinq niveaux étagés du sol créent une montagne avec au sommet une forêt...»

Scène (33) : alors qu'en (32) tout semblait rangé, imbriqué, ici une forme d'éclatement se manifeste dans la composition, avec des « bulles » de temps forts disposés en cinq zones : moitié supérieure : le fond et les nuées / moitié inférieure : le sol et la ville / moitié gauche : le miracle / moitié droite : le résultat.

Les Témoins se redressent, ranimés par le souffle de Dieu. Les deux oiseaux sont passés du dessin schématique des manuscrits, à une image beaucoup plus élaborée qui permet de les reconnaître comme des colombes.

Notons l'attitude très naturelle des Témoins : appuyés au sol d'une main, pouce écarté, une jambe déjà repliée. On sent l'effort prêt à être effectué pour se mettre debout. L'instant d'après ils montent au ciel dans une sorte d'« ascenseur » inspiré des nuées des manuscrits de Cambrai et Namur; mais ici on ne voit que le bas des corps. On devine pourtant qu'ils relèvent leur tunique de la main droite (laissant apercevoir un pied) et élaborent le geste de gravir une pente. Jean de Bruges (ou le licier) a, de plus, interverti les couleurs des vêtements dans un souci plastique.

Un seul ange à mi-corps dans sa nuée, comme à un balcon, représente « la voix forte » qui s'exprime du haut du ciel.



La ville s'écroule avec des morts, nous l'avons déjà dit, engloutis dans les failles du terrain. Un véritable fossé d'effondrement s'est ouvert, très visible sur la gauche. Flèches et pignons basculent. Un bâtiment éventré livre aux regards sa charpente. Des pierres et moellons tombent au dehors et sous la porte de ville dont la herse est relevée. N'y avait-il pas de rempart ?

Le tremblement de terre, est soudain et bruyant : Jean se retourne en sursautant ! Mais ni la belle chaussée pavée ni le paysage environnant n'ont été touchés. Cette route qui mène de la ville aux deux Témoins gisant au sol mais qui reprennent vie montre, par la distance de toute sa longueur, que les corps sont bien en dehors de la ville.

Encore un parti pris surprenant mais observé ailleurs dans la tenture : l'espace entre scène et fond rouge est utilisé pour placer en arrière de la zone de terrain les deux hommes représentant ceux qui furent épargnés. Le fond à rinceaux fleuris devient alors l'égal d'un rideau de fond de scène.

Enfin, rappelons que Jean de Bruges est un artiste de la fin du 14^e siècle, au sommet de son art. Il maîtrise parfaitement les **tracés géométriques de base** transmis depuis l'Antiquité et à travers le savoir des maîtres d'œuvre romans ou gothiques.

Deux fois déjà nous avons fait état du travail géométrique de construction qui lui est propre, et qui étaye son installation des acteurs et symboles dans chaque image. Notons alors que, pour cette scène (32), nous sommes sur la médiane horizontale du rectangle, là où se placent la bosse du paysage, une des colombes, et les mains jointes des rescapés. Y aurait-il un message : « il faut rester dans le droit chemin » ?

Par rapport aux manuscrits qui lui ont servi de sources, Jean de Bruges a cherché, pour leur donner un sens plus fort, à actualiser leurs images à la fin du 14^e siècle :

- Un seul cavalier, le roi (31) est identifiable en tant que tel car il porte :
- une couronne (plus fine et plus élégante que celle des manuscrits)
 - un sceptre dont l'emblème a changé : si la fleur de lis est traditionnellement l'insigne de la monarchie dans les pays de l'Europe du Nord Ouest, ici le roi porte ostensiblement le sceptre à bouton de rose des rois d'Angleterre.
 - une fourrure de vair autour du cou, rappel d'une récente investiture sacrée.

Le roi est un suppôt de Satan puisqu'il porte des ailes de chauve-souris, animal maudit, autre nouveauté de Jean de Bruges.

Ainsi la puissance ennemie est-elle désignée clairement.



CONCLUSION

Avant le 9^e siècle, le thème de l'Apocalypse n'apparaît que rarement en entier dans les différentes formes de l'art occidental. Comme le dit Fabienne Joubert, il était sans doute trop difficile aux occidentaux dont les œuvres étaient précises et réalistes, de représenter en images un texte aussi complexe, rédigé par des hommes du Moyen-Orient, et plein de symboles et de références spirituelles. Seulement quelques scènes en émanaient, comme l'image de Dieu en majesté sur des tympans d'églises par exemple.

Mais dès le 9^e siècle, les moines copistes des scriptoria des abbayes reproduisent, à partir des modèles qui proviennent de deux « écoles », l'une espagnole, l'autre dite anglo-saxonne, des illustrations en continu du texte de Saint Jean, ce texte étant recopié systématiquement sous les illustrations dessinées et enluminées.

Pour les hommes de l'époque, la lecture de l'Apocalypse de Saint Jean est donc devenue aisée. Jean de Bruges agit de la même manière que les moines copistes, reproduisant les mêmes scènes, en les retravaillant, bien entendu, avec toute l'élégance de son talent personnel.

La lecture de la tenture de l'Apocalypse est pour les hommes du 14^e siècle aussi simple que celle des manuscrits, lecture dans laquelle toutes les dimensions de la vie des hommes s'expriment symboliquement. Il est évident qu'actuellement, cette lecture est plus difficile car nous avons tendance à raisonner en hommes du 21^e siècle sur une œuvre du 14^e siècle. Nous espérons que ces cafés philosophiques contribuent à vous faciliter la compréhension de ce chef-d'œuvre unique au monde. Mais bien d'autres thèmes méritent encore d'être étudiés !

*La tenture de l'Apocalypse du château d'Angers
n'a pas fini de nous livrer tous ses secrets...*

Ces 5 livrets sont le fruit d'un travail d'équipe :

Textes : Marie-Louise Triollet, Suzanne Alleyrat

Dessins au trait et schémas : Suzanne Alleyrat

Comité de relecture : Nicole Allard, Marie-Odile

Mandy, Catherine Leroi

Traitement d'images : Damien Perdriau

Responsable de publication : Gérard Cieslik

© CMN, 2008.