



**HAL**  
open science

## ”Le bas-relief de Saint-Orens d’Auch, le plus ancien retable en pierre de France”

Christophe Balagna

► **To cite this version:**

Christophe Balagna. ”Le bas-relief de Saint-Orens d’Auch, le plus ancien retable en pierre de France”. Actes de la 2e journée de l’Archéologie et de l’Histoire de l’Art de Lectoure (2013), p. 52-69, 2014, 979-10-93438-00-9. hal-02423359

**HAL Id: hal-02423359**

**<https://hal.science/hal-02423359>**

Submitted on 24 Dec 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch, le plus ancien retable en pierre de France**

Dans le mur d'une propriété privée de la ville d'Auch, se trouvait encastré, depuis au moins la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un somptueux relief sculpté<sup>1</sup>, de forme rectangulaire, mesurant environ 106x52cm (Fig. 1). Réalisé en pierre calcaire locale, de couleur ocre, il présente une cassure dans le coin supérieur droit. Fort heureusement, la partie manquante est conservée au musée des Jacobins d'Auch depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle (Fig. 2)<sup>2</sup>. En juin 2011, après de nombreuses péripéties, la mairie d'Auch, avec l'aide de la DRAC, a acquis cette œuvre remarquable, désormais abritée au Musée des Jacobins de la ville où elle a retrouvé le fragment disparu. Le caractère exceptionnel de cette pièce est parvenu jusqu'à Pierre-Yves Le Pogam, conservateur du Musée du Louvre au département des sculptures médiévales. C'est ainsi qu'il vint à Auch en novembre 2011 pour présenter cette œuvre et la porter à la connaissance des Auscitains, déclarant alors qu'il s'agissait sans doute du plus ancien retable de France. Nous verrons plus loin, au cours de l'analyse, s'il convient de confirmer ou d'infirmer une hypothèse aussi séduisante.

### **Une œuvre provenant de Saint-Orens d'Auch ?**

Revenons sur les quelques éléments historiques concernant cette sculpture. Elle est mentionnée pour la 1<sup>ère</sup> fois en 1892<sup>3</sup>, dans la *Revue de Gascogne* : un certain monsieur Tierny signale l'existence « d'un bas-relief ancien qui se trouve encastré dans la façade nord de la maison de campagne de monsieur Lanaspèze, à Auch, et qui y fut placé par monsieur Lodoyer, architecte, précédent propriétaire ». S'ensuit une courte mais néanmoins exacte description de l'œuvre, datée « de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle ». On peut lire ensuite deux choses très intéressantes : tout d'abord, « il est fâcheux qu'on n'en connaisse pas la provenance », puis « M. Francou serait disposé à croire qu'il provient de l'ancienne prieurale de Saint-Orens, attendu qu'il a été placé là où il est aujourd'hui par M. Lodoyer, qui fut l'acquéreur et le démolisseur de la vieille église romane de Saint-Orens »<sup>4</sup>. Plus loin, dans la même livraison, on donne quelques renseignements complémentaires sur cette acquisition : l'ancien prieuré clunisien de Saint-Orens d'Auch, vendu en tant que bien national, fut réparti en 3 lots. Le 3<sup>e</sup> lot fut acquis, le 15 juin 1796, par le citoyen Jacques Lodoyer, entrepreneur. Ce lot comprenait les deux églises, leurs dépendances, le cloître avec son préau découvert et les constructions adjacentes à l'ouest jusqu'à la rue du prieuré. Le prieuré fut démoli par le citoyen Lodoyer qui en fit une carrière, en exploita et en vendit les matériaux<sup>5</sup>. Selon Jacques Lapart, ce bas-relief avait été classé, en vue de le protéger, parmi les Monuments Historiques au titre *objet* le 6-1-1970 avec la description "bas-relief représentant le Christ en Majesté entre les signes du Tétramophe, à gauche l'ange de l'Annonciation, à droite la Vierge, pierre sculptée, début du XII<sup>e</sup> siècle ».

---

<sup>1</sup> Je remercie très chaleureusement Jacques Lapart, Conservateur des Antiquités et Objets d'Art du département du Gers, de m'avoir fait connaître, il y a quelques années, cette formidable découverte. J'espère que cette modeste étude répondra à quelques-unes de ses interrogations.

<sup>2</sup> L'objet, retrouvé rue Viala par Henri Polge, alors directeur des Archives Départementales du Gers, fut intégré au musée en 1948.

<sup>3</sup> Merci encore à Jacques Lapart pour m'avoir donné cette source, jusqu'alors très peu connue !

<sup>4</sup> M. Tierny, « Bas-relief de Saint-Orens », dans *Revue de Gascogne*, 1892, p. 389.

<sup>5</sup> M. Deltas, « Bas-relief de Saint-Orens », art. cit., p. 481.

Si d'aucuns ont pu penser que ce bas-relief ne pouvait provenir de Saint-Orens et privilégiaient plutôt la piste de la cathédrale Sainte-Marie<sup>6</sup>, force est de constater que les deux textes quasi-inédits de la *Revue de Gascogne* autorisent à favoriser le prieuré clunisien au lieu du siège archiépiscopal. D'ailleurs, dans un article publié dans le *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, Henri Polge évoquait lui aussi Saint-Orens d'Auch<sup>7</sup>. Et pourquoi pas ?

L'ancien prieuré était au Moyen Âge l'un des établissements religieux les plus importants de Gascogne. Il a été étudié au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle aux plans de l'histoire et de l'histoire de l'art<sup>8</sup>. Saint Orens, grande figure religieuse et historique de la Gascogne aux premiers temps du christianisme, fut évêque d'Auch au V<sup>e</sup> siècle. Il mourut vers 440 et ses restes furent déposés dans l'église Saint-Jean-l'Évangéliste qui prit, au VI<sup>e</sup> siècle, le nom du fameux prélat. L'abbaye, quant à elle, fut fondée au début du X<sup>e</sup> siècle par Guillaume-Garsie, comte de Fezensac. En 1068, survint un événement très important : le rattachement à Cluny, quelques années après le rapprochement entre Moissac et l'abbaye bourguignonne en 1047 ou 1048. On peut donc considérer l'affiliation de Saint-Orens à Cluny comme l'une des premières dans le Midi de la France. Cet événement prestigieux semble avoir entraîné la reconstruction de l'église, désormais priorale, consacrée en 1075. Malgré les vicissitudes que connut le prieuré à partir de la fin du Moyen Âge et ce, jusqu'à la Révolution, on peut imaginer l'importance et le rayonnement qu'il eut entre les X<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : son *scriptorium* était très réputé, son école monastique était notamment spécialisée dans l'astronomie et la musique qui atteignit ici des sommets inégalés<sup>9</sup>. Rappelons également que Saint-Orens devint, au cours du Moyen Âge, une nécropole comtale et le lieu d'inhumation de certains évêques d'Auch. Enfin, évoquons la personnalité de Bernard de Sédirac, d'origine gasconne, moine puis prieur de Saint-Orens, ensuite prieur de Sahagún en León et enfin évêque de Tolède en 1086 et archevêque de cette même cité en 1088. Il s'agissait donc d'un établissement religieux de première importance pour la Gascogne centrale mais aussi pour tout le Sud-Ouest de la France, notamment par son appartenance au grand ordre clunisien.

L'église du XI<sup>e</sup> siècle, conservée jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, disparut ensuite. Ses dispositions sont peu connues mais l'étude de Paul Mesplé<sup>10</sup>, en complément des travaux de l'abbé Canéto, permet d'en savoir un peu plus que ce que proposent les maigres vestiges encore sur place. Il semble que l'église ait été dotée d'une nef à vaisseau unique très large, environ 9,50 m, d'un transept saillant à la croisée rectangulaire et aux bras donnant sur deux chapelles orientées, et d'un chœur complexe, constitué d'une vaste abside semi-circulaire ouvrant directement sur trois chapelles de même plan, dont celles des côtés nord et sud communiquent avec deux pièces servant sans doute de sacristies, elles-mêmes en relation avec les chapelles orientées. Notre propos n'est pas de nous lancer dans une étude architecturale de l'édifice, vaine au vu de la rareté des éléments structurels encore perceptibles, mais on peut constater l'ampleur des bâtiments, la qualité du plan, l'originalité des

---

<sup>6</sup> Lucie Rovatti, *Inventaire de la collection lapidaire médiévale du musée d'Auch*, mémoire de Master 1, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008.

<sup>7</sup> Henri Polge, « Saint-Orens d'Auch », dans *B.S.A.G.*, 1951, p. 5-28, notamment p. 22-24 et note 58.

<sup>8</sup> Abbé François Canéto, *L'ancien prieuré de Saint-Orens d'Auch*, Auch, 1873 ; *Étude historique et monumentale de Saint-Orens d'Auch*, Auch, 1881. Henri Polge, « Saint-Orens d'Auch », dans *B.S.A.G.*, 1951, p. 5-28 ; *Saint-Orens d'Auch*, Auch, 1955. Paul Mesplé, « Les plans des églises romanes du Gers », dans *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, nouvelle série, n° 7, 1971, p. 75-130. Renée Mussot-Goulard, « Textes relatifs à la fondation de Saint-Orens d'Auch », dans *Terres et hommes du sud, hommage à Pierre Tucoo-Chala*, Biarritz, 1992, pp. 79-92. Stéphanie Rouja, *Étude archéologique monumentale du prieuré Saint-Orens d'Auch*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1995-1997. Pour le reste de la bibliographie, cf. Christophe Balagna, *L'architecture gothique religieuse en Gascogne centrale*, thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Toulouse-Le Mirail, 2000, 6 vol., en particulier, t. IV p. 27-33.

<sup>9</sup> Renée Mussot-Goulard, « Textes relatifs à la fondation de Saint-Orens d'Auch », art. cit., p. 80-81. Pour l'historienne de la Gascogne du Haut Moyen Âge, la fondation de Saint-Orens, dans le *suburbium* d'Auch, apparaît comme un « contre-poids au pouvoir ascendant des archevêques d'Auch ». De plus, elle rappelle qu'il s'agit « d'un grand monastère né en même temps qu'un lignage comtal... Il en fut ainsi tant que vécut le lignage fezensacais. A partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, l'archevêque Austinde inaugura une période difficile pour Saint-Orens. Le comte Aimeri II sauva son sanctuaire en le rattachant à Cluny ». Elle termine par ces mots, importants pour la suite de notre étude : « A partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le lignage comtal éteint, le monastère qui ne compta plus que vingt-cinq membres, commença un long déclin ».

<sup>10</sup> Paul Mesplé, « Les plans des églises romanes du Gers », art. cit., notamment planche IX et p. 116-117.

dispositions liturgiques qui rappellent les plans de Saint-Caprais d'Agen, de Saint-Etienne de Cahors, de Notre-Dame de Souillac.

On pourra objecter l'inanité des vestiges encore visibles sur le site et le caractère isolé de ce bas-relief semblant provenir de la grande priorale. Pourtant, nous pouvons mentionner une publication peu connue du même Paul Mesplé<sup>11</sup>. L'auteur indique l'existence, dans la petite église de Lahitte, située aux portes d'Auch, d'éléments lapidaires constitués d'une base décorée, d'un pilier rectangulaire et d'un « chapiteau-tailloir » tous deux au riche décor sculpté. Une inscription gravée enrichit cet ensemble : on peut lire *Wilelmus me fecit*<sup>12</sup>. Nous sommes là avant la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle. D'après l'auteur, on peut envisager pour ces pièces sculptées une provenance auscitaine, peut-être même de Saint-Orens. C'était aussi l'opinion de l'abbé Canéto. Bien entendu, il est difficile de tenter des rapprochements entre des œuvres en l'absence de toute preuve historique. En revanche, il n'est plus possible de dire aujourd'hui que le prieuré de Saint-Orens d'Auch a disparu sans laisser de traces !

### Le plus ancien retable de France ?

Après avoir établi, avec suffisamment d'indices convergents, la provenance de ce bas-relief, intéressons-nous maintenant à sa fonction. Cette dernière reste difficile à établir du fait de l'absence de sources littéraires. En effet, s'il semble bien que cette œuvre sculptée ait appartenu au prieuré de Saint-Orens d'Auch, et plus précisément à l'église priorale, quel endroit occupait-elle au départ ? Quel était son rôle ? Était-elle purement décorative ou à but liturgique ? Malheureusement, les conditions de la récupération de l'objet, l'endroit où il était alors et les conditions de sa réutilisation par M. Lodoyer au XIX<sup>e</sup> siècle ne peuvent pas être précisées. En revanche, les dimensions de la sculpture et sa forme sont peut-être à même de nous offrir des éléments de compréhension quant à son emplacement topographique et à sa fonction primitive.

Tout d'abord, on peut envisager que cette sculpture ait pu être intégrée à un portail. La fin du XI<sup>e</sup> siècle et le XII<sup>e</sup> siècle sont, on le sait, la période d'élaboration et de développement de la façade à l'époque romane, notamment dans le nord de l'Espagne et dans le midi de la France. Il pourrait donc s'agir soit d'un linteau, soit d'une partie de tympan. Pourtant, aucune de ces deux hypothèses ne paraît convenir. Evoquons tout d'abord la possibilité qu'il s'agisse d'une partie de tympan. Premièrement, les rares façades romanes de Gascogne centrale ne comportent pas de tympan sculpté<sup>13</sup>. Quand il y en a un, comme c'est le cas à Nogaro (Fig. 3), à Tasque (Fig. 4), à Couloumé-Mondébat (Fig. 5), par exemple, il est constitué d'un seul bloc semi-circulaire, ou d'un bloc rectangulaire au centre, disposé dans le sens de la hauteur, et de blocs semi-circulaires, parfaitement adaptés au profil de l'arc. Deuxièmement, au XII<sup>e</sup> siècle, les problèmes de mise en place des tympanons qu'on a pu connaître vers 1100 ont disparu, même dans les constructions modestes<sup>14</sup>. Il est donc difficile d'imaginer qu'on ait donné volontairement au bloc qui nous intéresse la forme qui est la sienne s'il avait été décidé de l'intégrer dès l'origine à un tympan.

Considérons ensuite la possibilité qu'il puisse s'agir d'un linteau. A nouveau, les linteaux sont peu nombreux dans le département du Gers. Quand on en trouve, ils sont bien sûr moins hauts, plus larges, et surtout plus simplement traités au plan iconographique<sup>15</sup>. Mais surtout, ni la forme, ni les

---

<sup>11</sup> Paul Mesplé, « Sculptures romanes de qualité aux alentours d'Auch », dans *Moissac et sa région*, Actes du 19<sup>e</sup> congrès d'études régionales, Fédération des Sociétés académiques et savantes, Albi, 1964, p. 53-56.

<sup>12</sup> L'inscription n'est pas entière mais on peut envisager cette lecture. Cf. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Leplant, *Corpus des Inscriptions de la France Médiévale, Gers, Landes, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques*, t. 6, Paris, 1982, p. 50.

<sup>13</sup> C'est par exemple le cas du portail de l'église Saint-Laurent d'Aignan, cf. C. Balagna, « Les parties romanes de l'église Saint-Laurent d'Aignan (Gers) », dans *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, à paraître prochainement.

<sup>14</sup> Je pense notamment au tympan de la porte Miègeville à Saint-Sernin de Toulouse, au portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León, au portail de gauche de la Porte des Orfèvres à Saint-Jacques de Compostelle. Voir en particulier M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

<sup>15</sup> Le linteau du portail nord de l'église Saint-Nicolas de Nogaro (Fig. 3) n'est par exemple décoré que de tiges végétales accompagnées de feuilles. L'iconographie se concentre alors sur le tympan lui-même, présentant un Christ en Majesté accompagné des Quatre Vivants, thème de la partie centrale du bas-relief auscitain.

dimensions de l'œuvre venue de Saint-Orens ne correspondent à un linteau. Par sa hauteur importante et sa largeur réduite, il ne convient pas au type d'entablement que l'on rencontre à l'époque romane (Fig. 6 et 7). Formant un rectangle quasi-régulier, il ne paraît pas avoir été utilisé en tant que linteau. Avec ses 106 cm de long, il se révèle bien trop étroit pour un portail, surtout si l'on considère la qualité de l'œuvre et le prestige du prieuré clunisien. On n'imagine pas une porte étroite, surmontée d'un linteau si réduit en largeur. De plus, le bloc présente à ses extrémités supérieures deux parties abattues qui lui donnent une forme hexagonale<sup>16</sup>. Cet aspect singulier ne se retrouve sur aucun linteau roman régional et d'ailleurs cet épannelage particulier ne serait d'aucune utilité dans l'organisation d'un portail roman, et, au contraire, compliquerait pour rien la mise en place des blocs.

En revanche, la forme et les dimensions de la sculpture pourraient correspondre à une pièce du mobilier liturgique de l'époque médiévale, devant d'autel ou retable disposé sur l'autel. La question du mobilier liturgique au Moyen Âge, et notamment à l'époque romane, fait l'objet, depuis de nombreuses années, d'abondants travaux conduits par des historiens de l'art, des historiens et des liturgistes. En effet, bien que de nombreuses sources littéraires évoquent l'existence d'un mobilier de grande qualité, force est de constater que la rareté des pièces ne permet pas aujourd'hui d'avoir une vision pleine et entière de la constitution de ces objets aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>17</sup>. D'ailleurs, pour certaines pièces, il a été longtemps question de savoir s'il s'agissait d'un retable, d'un devant d'autel ou d'un linteau !<sup>18</sup>

Examinons l'hypothèse d'un devant d'autel ou *antependium*, comme on le rencontre parfois dans les textes<sup>19</sup>. De manière générale, les devants d'autels ou frontaux conservés ont une forme comparable au bas-relief de Saint-Orens d'Auch. Pourtant, deux éléments sont à prendre en compte : d'une part, les devants d'autel conservés sont très rarement en pierre. A l'époque carolingienne, suivant une tradition qui remonte sans doute à l'époque paléochrétienne, ils sont orfèvres, très décorés, comme le prouve le grand panneau offert par Charles le Chauve pour le maître-autel de Saint-Denis, vers 862. Grâce au tableau du « Maître de Saint-Gilles », de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, conservé à la *National Gallery* de Londres, nous pouvons en apprécier la forme et le décor ainsi que le nouvel emplacement puisqu'à la fin du Moyen Âge, il était utilisé en tant que retable posé derrière l'autel (Fig. 8). Remarquons d'ores et déjà ici trois choses intéressantes : le devant d'autel est rectangulaire ; il est plus grand que le bas-relief d'Auch ; le décor est constitué d'un Christ en Majesté au centre et de personnages sous arcades sur les côtés inférieurs<sup>20</sup>.

D'autre part, c'est à l'époque romane que les frontaux vont se généraliser tout en se transformant puisqu'on assiste alors à un changement de matériaux, l'emploi du métal précieux laissant la place, tout du moins dans les monuments moins prestigieux que les cathédrales et les

---

<sup>16</sup> La partie droite conservée, mais détachée du bloc, prouve l'unité de cette forme très originale sur laquelle nous reviendrons plus avant.

<sup>17</sup> Quelques publications font le tour de la question et s'intéressent de près aux notions de devant d'autel, de frontal, d'*antependium*, de retable. Yvette Carbone-Lamothe, « Les devants d'autels peints de Catalogne : bilan et problèmes », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1974, p. 71-87. Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1982, p. 201-232. *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvrage collectif, Barcelone, 2000. Jean-Pierre Caillet, « De l'*antependium* au retable, la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2006, p. 3-20. *Autour de l'autel roman catalan*, Actes de la journée d'étude du 29 mai 2006, Paris, 2008. En dernier lieu, on consultera Pierre-Yves le Pogam, *Les premiers retables (XII<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle)*, *Une mise en scène du sacré*, Paris, 2009. En dehors de l'intérêt propre de l'ouvrage, on y trouvera une bibliographie très complète.

<sup>18</sup> C'est notamment le cas pour les linteaux de Saint-Génis-des-Fontaines (fig. 6) et de Saint-André-de-Sorède (fig. 7), tous deux en Roussillon. En dernier lieu, lire la mise au point de Peter Klein, « Les portails de Saint-Génis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1989, p. 121-159 et 1990, p. 159-187.

<sup>19</sup> On parle d'*antependium* ou d'*antipendium* pour désigner la nappe recouvrant l'autel et retombant devant, puis, par glissement, pour désigner le panneau placé également devant l'autel. On peut alors parler de frontal. Cf. Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », art. cit., p. 201.

<sup>20</sup> Pour Jacques Bousquet, il s'agit bien d'un devant d'autel, « déplacé seulement aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> quand vint la mode des retables ». Cf. Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », art. cit., p. 205.

grandes abbayes, au bois peint, parfois sculpté ou même stucé. Par exemple, au XI<sup>e</sup> siècle, le devant d'autel de la cathédrale de Bâle est aussi utilisé comme retable disposé sur l'autel<sup>21</sup>. Encore orfèvré, réalisé pour l'abbatiale de Fulda ou pour l'abbatiale du Mont-Cassin, il présente le Christ Pantocrator au centre, accompagné d'anges et de saint Benoît disposés à l'intérieur d'arcades (Fig. 9). Mesurant 178 x 120 cm, il est tout de même beaucoup plus grand que le relief auscitain.

Pour nos régions méridionales, les devants d'autel espagnols, surtout catalans, sont particulièrement intéressants<sup>22</sup>. Sans entrer dans les détails, je souhaiterais faire remarquer quelques points : ils ne sont jamais en pierre, mais toujours en bois, polychromes, et imitant les œuvres orfèvrées dans leur disposition et leur composition (Fig. 10)<sup>23</sup> ; au plan iconographique, on voit généralement, autour du Christ en Majesté<sup>24</sup>, accompagné ou pas par les Quatre Vivants, des apôtres, des saints<sup>25</sup>, des épisodes tirés du Nouveau Testament<sup>26</sup> (Fig. 11). Enfin, leurs dimensions ne correspondent pas à celles de l'œuvre sculptée de Saint-Orens d'Auch, puisqu'ils font généralement autour de 130-160 x 100 cm. Rajoutons aussi qu'aucun de ces devants d'autels ne possède de parties supérieures gauche et droite abattues, comme c'est le cas pour le relief gersois.

Il existe aussi des frontaux en pierre sculptée, mais les comparaisons avec l'œuvre auscitaine n'apparaissent pas pertinentes. Tout d'abord, en Italie, c'est notamment l'autel lui-même qui est sculpté, principalement sur son grand côté, en direction des fidèles<sup>27</sup>. On peut d'ailleurs citer un exemple français du XII<sup>e</sup> siècle, l'autel en pierre de l'église Notre-Dame d'Avenas, dans le Rhône (Fig. 12). On voit sur la face antérieure de l'autel, au centre, le Pantocrator associé aux quatre symboles des évangélistes et sur la face de gauche, une Annonciation ainsi que d'autres épisodes de l'Enfance du Christ (Fig. 13). Mais il s'agit ici d'un autel, non d'un devant d'autel ou d'un retable<sup>28</sup>. Quoi qu'il en soit, les autels, les devants d'autels et les retables présentent généralement la même composition : une division tripartite verticale, une partie centrale plus large que les deux autres, fortement soulignée, propice à la représentation de la Majesté. Sur les côtés, les scènes sont compartimentées. On peut donc rappeler quelques points : malgré une composition et une iconographie qui rappellent les devants d'autels, orfèvrés et en bois, réalisés depuis au moins l'époque carolingienne, le bas-relief de Saint-Orens d'Auch n'est sans doute pas un devant d'autel ou frontal : il est en pierre, il est de dimensions trop réduites et il présente aux extrémités supérieures deux pans obliques totalement inédits.

Et s'il s'agissait alors d'un retable ? Cette deuxième hypothèse est complémentaire de la précédente puisque nous parlons toujours de mobilier, et notamment d'une pièce de mobilier présente à l'époque romane. En effet, depuis quelques années, les chercheurs essaient de mieux connaître l'histoire de cette pièce importante de l'aménagement liturgique de l'église, les conditions de son apparition, la teneur de sa fonction autre que décorative, les étapes de son développement au cours

---

<sup>21</sup> Il est aujourd'hui conservé au musée de Cluny.

<sup>22</sup> *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvrage collectif, Barcelone, 2000.

<sup>23</sup> C'est le cas du devant d'autel d'Esterrri de Cardos, daté de 1225. Les figures de stuc sont en relief, revêtues d'une lame d'argent et d'un vernis imitant l'or. Il mesure 161 x 108 cm. Cf. *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvr. cit., p. 58-59.

<sup>24</sup> Bien entendu, l'iconographie n'est pas immuable. On rencontre parfois la Vierge à l'Enfant au centre, ainsi que des devants d'autels entièrement constitués de scènes successives, à la manière des sarcophages paléochrétiens. C'est le cas notamment du devant d'autel de Cardet, de la 2<sup>e</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, mesurant 160 x 96 cm, et du devant d'autel de Mosoll, du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, mesurant 168 x 100 cm. Cf. *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvr. cit., p. 68-69.

<sup>25</sup> Le devant d'autel de Durro présente, autour de sainte Julitte et de son fils saint Quirce, représentés à la manière d'une Vierge à l'Enfant, des scènes de leur martyre. Daté du XII<sup>e</sup> siècle, il mesure 120 x 100 cm. Cf. *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvr. cit., p. 124-127.

<sup>26</sup> Parfois, les personnages évoluent en dehors d'un cadre architectural. C'est par exemple le cas du devant d'autel « dit d'Esquius », de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, mesurant 132 x 96 cm. Cf. *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvr. cit., p. 61. Sur le devant d'autel d'Avia, on voit au centre, la Vierge et l'Enfant, accompagnés par des scènes tirées d'un cycle de l'Enfance du Christ, dont l'Annonciation. Daté du derniers tiers du XII<sup>e</sup> siècle, il mesure 176 x 105 cm. Cf. *Guide Art roman du Musée National d'Art Catalan (MNAC)*, ouvr. cit., p. 138-139.

<sup>27</sup> C'est le cas de l'autel de Cividale, daté de 737, qui mesure 145 cm de long. Cf. Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », art. cit., p. 210-211, où l'auteur donne d'autres exemples, dont l'emplacement et la fonction sont parfois encore discutés.

<sup>28</sup> On trouve aussi d'intéressants exemples d'autels ou de devants d'autels sculptés en Rouergue aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Cf. Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », art. cit., p. 212.

des siècles du Moyen Âge<sup>29</sup>. Rappelons que c'est sans doute la multiplication des autels dans l'église, dès avant l'époque carolingienne, ainsi que leur adossement contre le mur du sanctuaire, contrairement à l'autel majeur qui reste, lui, isolé au centre du chœur et libre de tout mur, qui permettent d'expliquer l'apparition du retable. Par conséquent, l'adossement de l'autel au mur du fond de la chapelle obligea l'officiant à se placer devant lui et à célébrer dos aux fidèles<sup>30</sup>. On peut donc imaginer que le bas-relief de Saint-Orens a pu occuper cet emplacement à l'arrière de l'autel, face au prêtre, celui-ci tourné vers l'est. C'est ainsi qu'on peut envisager que certains devants d'autel, rendus caducs par le nouvel emplacement de l'autel contre un mur, sont devenus, de fait, des retables. En revanche, comme on a pu le voir plus haut, ce n'est pas ce qui s'est passé pour l'œuvre auscitaine, destinée dès le départ à être utilisée en tant que retable ou « mur de scène », servant ainsi à mettre en valeur le déroulement de la liturgie<sup>31</sup>.

On peut par exemple évoquer le retable des Apôtres, découvert à Saint-Denis en 1947, lors des fouilles menées dans le bras sud du transept par le professeur Crosby<sup>32</sup> (Fig. 14). Contrairement à « l'inventeur », et en accord avec Jacques Bousquet<sup>33</sup>, j'ai tendance à penser qu'il s'agit bien d'un retable, d'une part à cause de ses dimensions<sup>34</sup>, en accord avec cette destination, et d'autre part en raison de son iconographie. En effet, on a toujours expliqué l'impossibilité qu'il puisse s'agir d'un retable en raison de l'absence du Christ au milieu du groupe apostolique mais l'on peut objecter le fait que la table d'autel « est » le Christ, notamment par la célébration de l'eucharistie<sup>35</sup>.

Appartenant au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, le retable<sup>36</sup> provenant de Carrières-Saint-Denis et aujourd'hui conservé au musée du Louvre est un autre remarquable exemple de sculpture de mobilier en pierre à l'époque romane<sup>37</sup> (Fig. 15). Il s'agit, pour l'instant, du plus ancien retable de France. L'œuvre est particulièrement intéressante : sa partie centrale est surhaussée, elle accueille au centre une Vierge en majesté, entre l'Annonciation et le baptême du Christ, des éléments d'architecture, évoquant sans doute la Jérusalem céleste, surplombent les personnages.

On le voit, ces retables du XII<sup>e</sup> siècle sont à mettre en relation avec le bas-relief provenant de Saint-Orens d'Auch. Pourtant, deux aspects inhérents à notre œuvre sont à prendre en compte et sont

---

<sup>29</sup> A ce sujet, on consultera la dernière véritable mise au point sur le sujet et la bibliographie quasi-exhaustive de Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables (XII<sup>e</sup> - début du XV<sup>e</sup> siècle), une mise en scène du sacré*, Paris, 2009.

<sup>30</sup> La question de la position du célébrant pendant la messe au Moyen Âge est particulièrement épineuse. A ce sujet, on lira avec attention, dans *Hortius Artium Medievalum*, vol. 11, 2005, les contributions de N. Duval, « L'autel paléochrétien : les progrès depuis le livre de Braun (1924) et les questions à résoudre » p. 7-17 ; Jean-Pierre Caillet, « L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles), p. 139-146 ; M. Baylé, « L'autel dans les grands édifices d'Angleterre et de Normandie du X<sup>e</sup> au milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Quelques réflexions », p. 165-176 ; A. Rauwel, « Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », p. 177-181 ; A. Erlande-Brandenburg, « L'autel des reliques et la sanctuarisation du chevet », p. 183-188.

<sup>31</sup> Ces bouleversements tendraient à prouver qu'au Moyen Âge il n'y a pas de véritable règle au sujet de l'emplacement de l'autel, de la position du célébrant, .... Cf. A. Rauwel, « Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », dans *Hortius Artium Medievalum*, art. cit., p. 177-181.

<sup>32</sup> Sumner M. Crosby, *The Apostles Bas-Relief at Saint-Denis*, Yale, 1972. Ses conclusions sont reprises par Elizabeth A. R. Brown dans *Saint-Denis, la basilique*, coll. Le ciel et la pierre, éd. Zodiaque, 2001, p. 233-234.

<sup>33</sup> Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », art. cit., p. 214-215.

<sup>34</sup> Il mesure 205 x 52 cm.

<sup>35</sup> Selon les liturgistes, la signification de l'autel est triple : au sens littéral, il s'agit de la table où est célébrée la Cène, le lieu de la présence réelle, où officie le Christ prêtre ; au sens allégorique, l'autel est le corps même du Seigneur descendu de la croix et couché dans le sépulcre ; la nappe blanche figure son linceul ; les cinq croix de consécration sont les cinq plaies par où son sang propitiatoire a été versé ; au sens moral enfin, l'autel est le cœur de chaque homme où brûle le feu de l'amour divin et d'où les prières montent vers le ciel comme un encens, les marches étant l'image des vertus ». Cf. Olivier Beigbeder, *Lexique des symboles*, éd. Zodiaque, La-Pierre-qui-vire, 1969, p. 106-109. J. Bousquet évoque aussi la possibilité de l'existence d'une croix au-dessus de l'autel. Dans la chapelle voisine de Saint-Firmin, toujours à Saint-Denis, un retable également en pierre représente le Christ au centre accompagné des apôtres. A nouveau, sur la question de l'autel, de sa signification, de son emplacement et du mobilier qui l'accompagne, on consultera en dernier lieu les actes du colloque de Motovun (Croatie), *The altar from the 4th to the 15th C.*, dans *Hortius Artium Medievalum*, vol. 11, 2005, déjà évoqués plus haut, note 30.

<sup>36</sup> Il mesure 184 x 75 cm. Son épaisseur est de 90 cm. Nous nous éloignons là des dimensions du retable auscitain.

<sup>37</sup> A ce sujet, Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables (XII<sup>e</sup> - début du XV<sup>e</sup> siècle), une mise en scène du sacré*, ouvr. cit., p. 34-37.

peut-être d'ailleurs en relation l'un avec l'autre. Premièrement, on aura remarqué les dimensions réduites de notre « retable », 106 x 52 cm. On peut donc imaginer que s'il s'agit bien d'une pièce de mobilier amenée à être disposée sur l'autel, d'une part, c'est sans doute un autel secondaire disposé contre un mur<sup>38</sup> et, d'autre part, ce doit être un autel peu large. Cela peut donc correspondre aux dimensions d'un autel secondaire<sup>39</sup>. Deuxièmement, notre retable n'est pas totalement rectangulaire puisque les deux bords supérieurs sont traités en deux rampants, lui donnant ainsi une forme hexagonale. Cet aspect si particulier n'a semble-t-il pas été relevé auparavant et celui lui confère un caractère unique, même s'il faut ici mentionner des retables espagnols assez proches. Je pense notamment au retable de Saint-Etienne de Ribas de Sil, une œuvre du début du XIII<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, en pierre, très importante pour la sculpture de mobilier dans le nord de l'Espagne à l'époque romane (Fig. 16)<sup>40</sup>. Réalisé en granit, il s'inscrit dans l'orbite galicienne, à la fois sous l'influence de Compostelle et d'Ourense. Mais il est de forme pentagonale comme sans doute le retable de Xunqueira de Ambia, dont on ne conserve qu'un fragment<sup>41</sup>. Quel pourrait être le modèle de ces deux œuvres ? Sans nul doute le retable commandé par l'évêque Diego Gelmirez pour la cathédrale compostellane, et dont on ne conserve qu'une description et un dessin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. Lui aussi était en bâtière, à la manière des linteaux du Rouergue et de l'Auvergne, régions avec lesquelles le siège épiscopal galicien entretenait d'étroites relations. En revanche, il n'y a pas de rapprochements à faire entre ces retables espagnols et l'œuvre auscitaine, notamment dans les domaines iconographique et stylistique<sup>43</sup>.

Comment peut-on alors expliquer la forme si originale de cette dernière ? Peut-être en osant un rapprochement avec des reliquaires de l'époque romane, notamment deux faisant partie du trésor de Conques, de forme comparable. Il s'agit tout d'abord du reliquaire dit « châsse de Pépin » (Fig. 17) et ensuite du reliquaire hexagonal (Fig. 18). Ces deux œuvres insignes de l'orfèvrerie médiévale ont été très précisément étudiées<sup>44</sup>. Si le reliquaire de Pépin est le plus ancien des deux, le reliquaire hexagonal n'est pas postérieur au début du XII<sup>e</sup> siècle. On aura noté le symbolisme chiffré du nombre de côtés, la forme générale qui évoque une maison en réduction – l'Église ? La dernière demeure des saints dont on conserve les reliques ? L'image de la Jérusalem céleste ? Le paradis des Élus ? – l'exceptionnelle richesse du décor, le nombre et le prestige considérables des reliques qui y sont conservées.

Pourquoi donc proposer une telle proximité avec le retable de Saint-Orens d'Auch ? D'une part, à cause du lien étroit entre l'autel et la châsse. En effet, comme le signale Jean-Pierre Caillet, c'est vraisemblablement autour de l'An Mil que les reliquaires en forme de châsse et offrant un programme figuré sont disposés sur l'autel, de manière à offrir au prêtre et surtout aux fidèles de véritables tableaux magnifiant la Messe<sup>45</sup>. On peut alors envisager que l'apparition du retable coïncide avec la

---

<sup>38</sup> Ses dimensions réduites et le fait qu'il s'agisse d'un retable interdisent, *a priori*, d'envisager qu'il ait été destiné au maître-autel de l'église priorale. Certains autels de l'époque romane ont des dimensions aussi réduites. Cf. Pierre Ponsich, « La table de l'autel majeur de Saint-Michel de Cuxa consacrée en 974 », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1975, p. 41-51, plus spécialement note 14.

<sup>39</sup> On peut aussi émettre l'hypothèse qu'il ait été accompagné par d'autres éléments de décor, parties latérales en pierre, statue de bois, reliquaires, ... Ainsi, les œuvres mises bout à bout, indépendantes les unes des autres, pourraient être adaptées à la largeur d'un grand autel.

<sup>40</sup> A ce sujet, on lira la mise au point de Serafin Moralejo, « « Ars Sacra » et sculpture monumentale : le trésor et le chantier de Compostelle », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1980, p. 189-238.

<sup>41</sup> Idem, p. 235 et fig. 8.

<sup>42</sup> Idem, p. 230-234 et fig. 19.

<sup>43</sup> Le devant d'autel de Compostelle est, lui, plus intéressant : il était rectangulaire, on y trouvait au centre un Christ en Majesté accompagné du Tétramorphe et les personnages latéraux, les apôtres, se trouvaient placés sous des arcs en plein cintre, comme à Auch ! Serafin Moralejo, « « Ars Sacra » et sculpture monumentale : le trésor et le chantier de Compostelle », art. cit., p. 233-234 et fig. 2. On consultera aussi, en dernier lieu, Miguel Tain Guzman, « Conservation et destruction de l'autel de Gelmirez à l'époque moderne », dans *Compostelle et l'Europe, l'histoire de Diego Gelmirez*, Milan-Compostelle, 2010, p. 166-181.

<sup>44</sup> La bibliographie concernant le trésor de Conques est très abondante. En dernier lieu, on consultera J.-Cl. Fau, *Rouergue roman*, La-Pierre-qui-vire, 1990, p. 229-246 ; E. Garland, « L'art des orfèvres à Conques », dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, tome LX, 2000, p. 83-114 ; *Le trésor de Conques*, Paris, éditions du patrimoine, 2001.

<sup>45</sup> Jean-Pierre Caillet, « L'image culturelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles), art. cit., p. 139-146.

volonté de disposer sur l'autel un nouvel objet mobilier censé jouer un rôle identique à celui d'un reliquaire. D'autre part, Alain Rauwel a parfaitement montré qu'à partir du XI<sup>e</sup> siècle, l'autel, par la « théologie de l'autel », associe parfaitement le corps du Christ et les reliques des saints<sup>46</sup>. D'ailleurs, comme je le rappelais plus haut, l'autel est bien le Corps même du Christ et A. Rauwel évoque avec raison l'importance de cette interprétation dans la théologie monastique. L'ordre de Cluny, auquel est rattaché depuis 1068 le prieuré de Saint-Orens d'Auch, peut sans doute être intégré à cette communauté monastique qui associe l'autel et le Corps du Christ<sup>47</sup>. La forme hexagonale du retable de Saint-Orens d'Auch serait donc la conséquence du rapprochement que l'on peut faire entre le Christ lui-même, les reliques des saints, le tombeau contenant ces reliques et l'image de la Jérusalem céleste. En bref, peut-on considérer le retable auscitain comme le réceptacle du Corps du Christ, ce qui serait une nouvelle manière d'envisager la fonction du retable<sup>48</sup> ?

### Une iconographie originale, un style à la fois personnel et sous influence régionale :

Justement, l'iconographie du bas-relief a tendance à confirmer cette lecture inhabituelle (Fig. 19). Le bloc sculpté se divise en trois compartiments figurés, au fort symbolisme chiffré. Notons tout d'abord que la partie centrale occupe plus de la moitié du volume total et qu'elle est conçue comme un espace quasi-autonome grâce aux deux montants verticaux décorés de pointes de diamant, évoquant à nouveau les bandes décoratives que l'on pourrait rencontrer sur une pièce orfèvrée<sup>49</sup>. Au centre donc, à l'intérieur d'une mandorle presque circulaire qui mord sur les replats supérieur et inférieur du cadre, comme si l'on voulait en matérialiser le surgissement dans le monde extérieur, s'enlève le Christ en Majesté, bien détaché de l'amande creusée, ce qui a permis de lui donner à la fois du relief et du modelé (Fig. 20). La mandorle a elle aussi fait l'objet d'un traitement fin : elle préserve, à l'intérieur de deux méplats formant la bordure, une sorte de grecque très originale, étirée et presque plate, non pas continue, mais constituée de motifs en forme de S, allongés et stylisés, paraissant se chevaucher. On n'est pas loin d'une lecture très personnelle du motif de l'entrelacs, tel qu'on pouvait le rencontrer dans la région au XI<sup>e</sup> siècle.

L'iconographie traditionnelle du Christ en Majesté, ou *Majestas Domini*, a été respectée à la lettre (Fig. 21) : le Christ est assis sur un coussin épais gravé de petites incisions en forme de X, parfois superposées, de manière à évoquer une sorte de housse protégeant le coussin lui-même<sup>50</sup>. Au-dessous, un trône très élégant sert à mettre en valeur la divinité du Seigneur. Au-dessus des deux pieds bien visibles, des bandes décoratives alternent, soit agrémentées des mêmes incisions qu'au-dessus, soit creusées de petits évidements formant parfois un motif en trou de serrure, et même d'oculi miniatures. L'élégance du trône, élément essentiel du caractère royal et même impérial du Christ, évoque de nombreuses œuvres contemporaines, comme par exemple le trône du Christ en Majesté de Bernard Gilduin sur l'une des plaques de marbre insérées dans le mur du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse<sup>51</sup> (Fig. 22).

---

<sup>46</sup> A. Rauwel, « Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », art. cit., p. 177-181.

<sup>47</sup> A. Rauwel montre bien le lien entre cette conception de l'autel, autel « céleste » dont l'ange est aussi une figure du Christ, et le monde clunisien. A. Rauwel, « Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », art. cit., p. 178.

<sup>48</sup> L'idée n'est pas tellement incongrue ! Jean-Pierre Caillet, « De *l'antependium* au retable, la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident », art. cit., p. 4, rappelle que le fameux « escrain de Charlemagne », démantelé en 1794 et connu par un dessin aquarellé, fut transformé vers 1400 en reliquaire... Il s'agissait, peut-être dès l'origine, d'un retable.

<sup>49</sup> Rajoutons d'ailleurs que les images se trouvent toutes disposées dans un grand cadre épousant la forme hexagonale de la pièce. Cela peut ressembler à un bâti de bois ou de métal tel qu'en sont constitués par exemple les reliquaires ouvragés de l'époque romane. L'hypothèse formulée plus haut d'un lien étroit entre le retable d'Auch et les reliquaires de l'époque romane s'en trouve donc renforcée. Enfin, cela évoque aussi les bordures plates des ivoires carolingiens et ottoniens, cf. P. Lasko, *Ars Sacra, 800-1200*, 2<sup>e</sup> éd., Yale University Press, 1994, par ex. p. 59, fig. 77.

<sup>50</sup> A droite, l'extrémité du coussin dessine des feuilles disposées à l'horizontale, aux folioles taillées en creux.

<sup>51</sup> Remarquons d'ailleurs qu'à Saint-Sernin, l'extrémité de droite du coussin sur lequel est assis le Christ est légèrement surélevée par rapport à l'extrémité de gauche, exactement comme à Auch !

Les pieds du Christ, bien écartés, reposent sur la bordure intérieure de la mandorle mais ils ont été traités de manière très plate, pour ne pas dire ratée, sans aucun effet de volume. La main gauche du Christ tient le Livre posé sur le genou gauche mais elle n'apparaît pas, non pas cachée par l'extrémité de la manche du vêtement, mais plutôt entièrement disparue, peut-être à cause de l'érosion<sup>52</sup>. La main droite est levée en signe de bénédiction. L'encolure de la tunique est décorée d'un rang de perles entre deux filets, tout comme la partie centrale des branches du nimbe crucifère, comme dans la sculpture romane des années 1100, notamment dans le cloître de Moissac, ou bien à Saint-Sernin, chez Bernard Gilduin et chez ses compagnons<sup>53</sup>. Jésus est moustachu et barbu. Les cheveux, partagés en deux par une raie médiane, sont traités en mèches épaisses, tout comme les poils de la barbe. Notons d'ores et déjà que les manques discernables ici et là empêchent de procéder à un examen vraiment précis. Comme c'est le cas depuis au moins l'époque carolingienne, les écoinçons de la mandorle sont occupés par les symboles des Évangélistes ou Tétramorphe (Fig. 23). Remarquons d'ailleurs que l'ordre de présentation des symboles est celui visible traditionnellement : homme-lion-taureau-aigle<sup>54</sup>. Les deux figures du bas ont leurs pattes et leurs sabots qui reposent sur le rebord du retable et les quatre Vivants, par leur position élégante, épousent parfaitement le cadre auquel ils sont soumis, l'impression de dynamisme étant donné par le mouvement des ailes qui cherchent à se libérer de cette contrainte architecturale<sup>55</sup>. Les pieds de Matthieu, pour plus de vérité, semblent reposer sur un petit nuage.

Ainsi, nous avons bien affaire à une image triomphale et glorieuse, dont la position centrale et l'ampleur des dimensions attestent l'importance. Cette image peut être associée à la Seconde venue du Christ, à son retour à la fin des Temps, en bref à la Seconde Parousie, telle qu'elle apparaît dans l'Apocalypse de Jean (4, 1-11), chez Ezéchiel (1, 4-28 et 10, 1-22), chez Isaïe (66, 1-2), dans les Actes des apôtres (7, 49-50). Justement, les emprunts aux textes vétérotestamentaires et néotestamentaires prouvent la dimension divine du Christ : il est bien l'objet de la vision de la gloire de Yahvé de l'Ancienne Alliance et le Christ du Nouveau Testament ; le Christ est bien le Messie annoncé par les prophètes ; Jésus est bien le fils de Dieu venu racheter les fautes de l'humanité ; il est donc la preuve de la consubstantialité du Père et du Fils. En clair, il s'agit bien d'une Théophanie du Christ, la plus glorieuse sans doute, puisqu'elle annonce le triomphe du Seigneur, dans toute sa gloire, à la fin des temps, au moment de l'instauration de son royaume. Du point de vue de la fonction du bloc sculpté et de son image centrale, tout correspond : le prêtre, face au retable au moment de l'eucharistie, est confronté à l'image eschatologique du Sauveur, dont il prépare l'avènement par le rappel du sacrifice et par l'accompagnement des âmes des fidèles, eux-mêmes confrontés visuellement à cette vision de Gloire. Cette image est donc parfaitement en accord avec la fonction du retable et sa position sur l'autel dans l'espace sacré<sup>56</sup>.

Nous sommes donc là au cœur du thème de la théophanie future et deutéro-parousiaque, une eschatologie éternelle et universelle, telles que les a définies Peter Klein dans un remarquable article<sup>57</sup>. L'auteur rappelle d'ailleurs toute la distinction qu'il convient de faire entre les théophanies présentes et futures, entre la Première Venue et la Seconde Venue du Christ, prélude au Jugement dernier. A ce

---

<sup>52</sup> J'ai l'impression qu'on voit encore sur le livre la trace des doigts de la main gauche...

<sup>53</sup> Notamment sur le chapiteau n° 236 des tribunes représentant soit l'Ascension du Christ soit l'apothéose de saint Saturnin, sur le vêtement d'Abraham du chapiteau n° 191, sur le vêtement du Christ de la face principale de la table d'autel, ... . Q. et D. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse, de Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 168 et fig. 217, p. 174 et fig. 221, p. 202 et fig. 260.

<sup>54</sup> Comme sur le tympan de Moissac (fig. 24), mais pas comme pour les Quatre Vivants du Christ en Majesté de Bernard Gilduin à Saint-Sernin où les éléments sont inversés ! Est-ce l'indice de l'utilisation d'un calque ?

<sup>55</sup> Remarquons que l'aigle est le seul des quatre Vivants à détourner le regard du Christ. Est-ce pour individualiser la figure symbolique de l'évangéliste Jean auquel l'iconographie fait référence ? Est-ce pour former un lien physique et visuel avec l'extérieur de cette vision de gloire, de cette image représentative de la Jérusalem céleste ? Est-ce enfin pour regarder vers la Vierge qui s'apprête à accepter de porter en son sein le Fils de Dieu, et ainsi associer de façon plus directe la Majesté centrale et la Mère du Christ ?

<sup>56</sup> C'est ce que rappelle Montserrat Pagès i Paretas, dans « Les programmes d'images autour de l'autel dans la catalogne romane », dans *Autour de l'autel roman catalan*, Actes de la journée d'étude du 29 mai 2006, Paris, 2008, p. 35-61.

<sup>57</sup> Peter K. Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII<sup>e</sup> s. : Moissac-Beaulieu-Saint-Denis », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 4, 1990, p. 317-349.

sujet, on peut naturellement évoquer le programme iconographique du portail de Moissac, puisqu'au tympan, la partie centrale est occupée par un Christ en Majesté au milieu du Tétramorphe, et que sur l'ébrasement de droite un cycle de l'Enfance du Christ est introduit par la scène de l'Annonciation (Fig. 24 et 25). Pour Peter Klein, « on a l'impression que la narration de l'Enfance du Christ conduit vers le tympan, qui serait la continuation du bas-côté de l'Incarnation<sup>58</sup> ».

Justement, et de façon très originale, la *Majestas Domini* au centre du relief de Saint-Orens d'Auch a été associée à une Annonciation judicieusement divisée en deux parties : à gauche, sous un arc aveugle, se trouve l'archange Gabriel venu apporter le message divin et à droite, dans une composition identique, on voit la Vierge, dans l'attitude de celle qui reçoit puis qui accepte le message angélique (Fig. 26, 27 et 28). Plusieurs éléments importants sont à noter :

Les personnages sont placés sous des architectures feintes parfaitement représentées : les colonnes reposent sur des socles et des bases moulurées et sont surmontées de chapiteaux de feuillages. Au-dessus du tailloir, l'arc en plein cintre est décoré intérieurement d'un motif continu de chaîne, dont les maillons sont séparés par des trous de trépan. Cette mise en scène évoque les tous débuts de la sculpture romane, notamment les œuvres toulousaines et moissagaises. En effet, vers 1080, le maître de la Porte des Comtes à Saint-Sernin utilise le thème de la fausse architecture pour installer, sur le portail, les figures de Saturnin et de ses compagnons (Fig. 29). Quelques années plus tard, Bernard Gilduin fait exactement la même chose pour les grands personnages du rond-point du déambulatoire (Fig. 30). Au même moment, le système est repris à Moissac pour les figures des piliers d'angle du cloître (Fig. 31). En revanche, à Auch, les petites fleurs aux pétales épanouis ont disparu, symbole d'une influence plus lâche des monuments précités. Rappelons que dans la plupart des exemples de devants d'autel, d'*antependia* et de retables cités plus haut, les figures latérales sont disposées dans un cadre architectural, hérité de l'époque carolingienne, et plus loin encore de l'art antique. La disposition des personnages du bas-relief d'Auch dans des cadres architecturés renforce donc l'hypothèse qu'il s'agit bien d'un retable.

De même, le sculpteur a disposé au-dessus de l'arc, au centre et sur les côtés, de petites tourelles ou clochers, sans doute pour évoquer encore plus fortement l'architecture de la Jérusalem céleste. Cette façon de présenter la Cité sainte par ces éléments structurels est typique de la manière du cloître de Moissac, visible sur les reliefs des apôtres des piliers d'angle du cloître, ainsi que sur le relief de Durand de Bredons, vers 1100. Cette disposition visant à occuper l'angle pour représenter ainsi le monde divin se retrouve quelques années plus tard sur le portail de Moissac, notamment sur les reliefs des ébrasements<sup>59</sup> (Fig. 25 et 32), mais aussi à Souillac, à Beaulieu, à Cahors, c'est-à-dire dans les grands portails languedociens du 2<sup>e</sup> quart du XII<sup>e</sup> siècle<sup>60</sup>. Cela rappelle aussi des œuvres bourguignonnes, françaises et espagnoles<sup>61</sup>.

Evoquons aussi l'attitude de l'ange, plus souple, moins engoncé dans l'arc que les personnages des années 1100. Il est d'ailleurs presque de profil et il a perdu tout hiératisme et toute frontalité. Surtout, l'ange tient une hampe surmontée d'une croix (Fig. 33). Ce n'est peut-être pas un *missi dominici*, d'influence orientale comme l'avait envisagé Pierre-Yves le Pogam, mais c'est surtout une façon d'annoncer la mort sur la croix de Jésus, mais aussi sa résurrection, affirmation de sa divinité. D'ailleurs, il est possible que l'ange ne désigne pas la Vierge, mais plutôt le Christ au centre, preuve de la parfaite adéquation entre les reliefs et de l'effort de lisibilité faits par le sculpteur, en accord avec le désir du commanditaire.

D'où vient cette iconographie ? A nouveau sans doute du cloître de Moissac, par exemple sur le chapiteau du Baptême du Christ<sup>62</sup>, mais surtout de Saint-Sernin, et notamment du chapiteau de

---

<sup>58</sup> Idem, p. 326.

<sup>59</sup> Au-dessus des reliefs de la Visitation, de la Chute des idoles, de la Présentation au temple, par exemple.

<sup>60</sup> Également sur un chapiteau de la salle capitulaire de Catus.

<sup>61</sup> A ce sujet, et sans entrer dans le détail, on lira avec attention J. Lacoste, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, éd. Sud-Ouest, Luçon, 2006. Rappelons que ce décor architecturé se voit aussi sur le retable de Carrières-Saint-Denis, mais déjà avec une modernité toute gothique !

<sup>62</sup> Q. Cazes et M. Scellès, *Le cloître de Moissac, chef-d'œuvre de la sculpture romane*, éd. Sud-Ouest, Luçon, 2001, p. 138-139.

l'Annonciation de la Porte Miègeville (Fig. 34). Rappelons que le texte de Luc (1, 26-38) annonce que cet enfant est le Fils de Dieu et que son règne n'aura pas de fin, c'est-à-dire le thème général du retable, l'annonce de la 2<sup>nd</sup>e Parousie. On retrouve donc ici le caractère complet et unitaire de l'iconographie de la Porte Miègeville où chapiteaux, reliefs, tympan et linteau forment un ensemble d'une grande portée théologique, comme à Auch, même si c'est dans ce dernier cas sur une surface plus réduite<sup>63</sup>. Enfin, je voudrais proposer ici une autre lecture : et si le geste de l'index de l'ange ne désignait pas Marie, ou pas seulement Marie, mais la Croix<sup>64</sup> ? Quant à la Vierge, les mains à plat sur la poitrine, elle rappelle l'attitude de la Vierge du chapiteau de la Porte Miègeville. Enfin, l'artiste a réussi à donner plus de sens et de véracité à la scène en confrontant l'archange et celui qui le regarde. En effet, Gabriel regarde vers le fidèle et/ou vers le prêtre de façon à indiquer l'importance de la Vision de Gloire située au centre, image qui montre la réalité physique du Sauveur.

Dans le domaine du style, il faut souligner l'influence de l'Antiquité, et ce, de façon générale : utilisation du trépan, désir de donner du relief et du modelé aux figures, notamment dans la saillie des cuisses et dans le bras droit du Christ bien détaché au devant du buste, dans le naturel de la disposition du bras droit de l'archange qui souligne ainsi la force de la délivrance du message. Les personnages paraissent plus naturellement installés dans les embrasures de ces baies qui ne les emprisonnent pas mais les mettent véritablement en valeur. Les êtres sont, dans l'ensemble, assez bien proportionnés et le canon est relativement élancé, surtout dans le groupe de l'Annonciation.

Ici, comme c'est souvent le cas au début du XII<sup>e</sup> siècle, on ne recherche pas la reproduction servile de l'Antiquité mais plutôt une source d'inspiration qui va offrir au sculpteur plus qu'un modèle dans lequel parfois il a tendance à se laisser enfermer. Cela se dessine notamment dans le cadre des plissés qui, justement, n'ont que peu à voir avec des œuvres plus anciennes. Dans ce domaine, le sculpteur est vraiment un artiste de l'époque romane : si la superposition des vêtements du Christ peut rappeler l'époque romaine, la façon dont l'artiste les présente est tout à fait romane : plis en V, plis en cloche, fins sillons courbes et concentriques qui soulignent l'entrejambe, petits plis repassés au niveau des articulations des membres supérieurs, amas de tissu sur le ventre pour donner des effets de modelé, à la manière, par exemple, de Bernard Gilduin et des artistes ayant oeuvré dans le cloître de Moissac.

Le groupe de l'Annonciation est aussi très réussi, et le symbole de Matthieu est d'ailleurs une reproduction, en miniature, de l'archange Gabriel : personnages dynamiques, légère torsion des corps, notamment chez les deux créatures célestes, bel effet de dynamisme pour l'archange qui donne vraiment l'impression d'avancer, nous présentant vues de face et de trois-quarts. L'archange est, à ce titre, très abouti (fig. 26) : modelé naturel, goût pour l'anatomie vue au travers des vêtements, notamment au niveau de la cuisse droite bien fuselée, importance du bras droit dans la mise en valeur du mouvement vers l'avant, exposition délicate de l'écharpe qui a permis au bras droit de se libérer, par l'intermédiaire de deux bourrelets concentriques placés sous le bras suffisamment marqués pour être apparents sans pour autant alourdir la posture, souplesse de cette même écharpe qui passe sur l'avant-bras gauche pour descendre jusqu'aux genoux et ainsi accentuer la sveltesse du personnage et la nonchalance du mouvement, qualité du traitement de la main qui tient la hampe de la croix ... .

La Vierge est également réussie (fig. 27 et 28) : attitude qui évoque à la fois la surprise et l'approbation, visage fin, bien détaché du nimbe et encadré par une chevelure ample un peu stéréotypée<sup>65</sup>, vêtements traités à la manière de ceux des autres protagonistes mais de manière parfaitement adaptée à un corps féminin : vêtements lourds retombant jusqu'aux pieds enveloppés de chausses pointues, multiplication des plis en cloche qui paraissent être le résultat de l'action d'un vent imaginaire, plis en V et incisions fines d'aspect très graphique qui rehaussent, çà et là, le vêtement,

---

<sup>63</sup> Osons un rapprochement : l'ange Gabriel de la Porte Miègeville désigne peut-être avec son index dressé non pas la croix qu'il tient dans la main gauche, ou la Vierge qui se trouve devant lui, mais le Christ de l'Ascension situé sur le tympan. Cela prouverait deux choses : d'une part, le chapiteau est fait pour occuper la place qui est la sienne dans le portail, et, d'autre part, il est en relation directe avec le tympan situé au-dessus, tout comme à Auch l'archange désigne le Christ de la partie centrale.

<sup>64</sup> Comme sur un chapiteau du portail ouest du Monastir del Camp, en Roussillon, attribué au cercle du maître de Cabestany.

<sup>65</sup> Cette chevelure, somme toute assez banale, se retrouve chez tous les personnages.

utilisation du même pan de tissu retombant mollement sur la poitrine par l'intermédiaire de courbes et de contre-courbes qui donnent des effets de plasticité et d'épaisseur, par exemple sur les avant-bras et le long des jambes. Remarquons enfin que l'artiste a eu des difficultés avec les mains de la Vierge, à la torsion insolite. En effet, le traitement de la main droite rappelle les problèmes qu'ont connus les sculpteurs du cloître de Moissac avec les mains des reliefs de saint Pierre et de Durand de Bredons, entre autres.

### **Conclusion :**

Il ne semble pas faire de doute que l'œuvre aujourd'hui conservée, après de nombreuses mésaventures, au musée des Jacobins d'Auch provienne bien de l'ancien prieuré clunisien de Saint-Orens d'Auch. Ce dernier fut, notamment à l'époque romane, un des établissements religieux de Gascogne centrale parmi les plus prestigieux et les plus importants, notamment par son appartenance à l'ordre de Cluny, particulièrement bien implanté dans le midi de la France à partir de 1047-1048. Il est également fort probable que ce relief ait été dès l'origine un retable, très original par sa forme et son iconographie parfaitement en lien avec la symbolique et la fonction de l'autel.

Justement, l'iconographie est particulièrement riche et originale, se suffisant parfaitement à elle-même : absence de scènes faisant référence à l'Ancien Testament, présence d'épisodes-clefs du Nouveau Testament mis en perspective de façon neuve, association fructueuse et éclairante de l'Annonciation à Marie et du thème du *Pantocrator*, importance donnée à l'Incarnation, préfiguration du Sacrifice, ... . Tout cela semble démontrer une parfaite connaissance des enjeux symboliques, théologiques et liturgiques des textes, surtout lorsqu'ils permettent de contribuer, comme c'était sans doute le cas ici, à la mise en valeur de la liturgie et de la théologie de l'autel, à l'affirmation de la présence réelle du Corps du Christ pendant l'eucharistie, à la démonstration de la divinité du Seigneur.

En ce qui concerne le style, on a pu remarquer la pertinence des rapprochements effectués avec la sculpture toulousaine et languedocienne, et principalement avec deux grands édifices méridionaux contemporains : la collégiale Saint-Sernin de Toulouse et l'abbaye de Moissac. Comment expliquer, entre autres, ces rapprochements ? Premièrement, par la proximité géographique entre les 3 établissements religieux concernés ; deuxièmement, par le rayonnement de Saint-Sernin et de Moissac à l'époque romane ; troisièmement, par l'appartenance de Saint-Orens d'Auch et de Moissac au grand ordre bourguignon.

Mais il y a surtout une vraie cohérence chronologique : la réalisation de la Porte des Comtes dans le dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle, l'influence artistique de Bernard Gilduin et de son « atelier » autour de 1100, la mise en place du décor de la Porte Miègeville au début du XII<sup>e</sup> siècle, la réalisation du cloître de Moissac en 1100 et la place fondamentale que va occuper le porche de Moissac dans le rayonnement de la sculpture méridionale dans la première moitié du siècle autorisent à proposer pour l'œuvre gersoise une date sensiblement contemporaine, autour de 1125. En effet, la régularité et le caractère hiérarchique de la composition, la facture générale de l'œuvre, l'influence diffuse des sources antiques par le biais des œuvres toulousaines et moissagaises, l'imitation de l'orfèvrerie par le truchement d'œuvres contemporaines et par le prisme de la sculpture des années 1100, la recherche de la confrontation iconographique avec les grandes œuvres contemporaines, la façon d'utiliser de manière singulière les éléments d'iconographie et de style visibles à Toulouse et à Moissac ne font que renforcer les liens chronologiques avec les œuvres précitées. Néanmoins, la facture parfois plus lourde, plus personnelle de l'œuvre auscitaine ne doit pas faire oublier que le sculpteur gersoïse n'a pas tout à fait le talent de ses contemporains.

Nous sommes donc bien confrontés au plus ancien retable en pierre aujourd'hui conservé en France, une œuvre sans doute un peu plus ancienne que le retable de Carrières-Saint-Denis, déjà gothique. La date de 1125 semble confirmée par le jeu des comparaisons iconographiques et stylistiques réalisé plus haut. Quelques questions restent néanmoins en suspens : qui est le

commanditaire de l'œuvre ? Même si nous connaissons les noms de certains des prieurs de Saint-Orens d'Auch à l'époque romane<sup>66</sup>, nous n'avons aucun renseignement particulier sur leur personnalité et sur leur action artistique au sein du prieuré. Force est de constater que c'est bien l'un d'entre eux qui est à l'origine de l'œuvre<sup>67</sup>. La qualité générale du bas-relief, sa portée intellectuelle, sa fonction liturgique autorisent à imaginer un maître d'ouvrage prestigieux, un homme d'envergure, parfaitement inscrit dans le monde clunisien et dans l'après « réforme grégorienne<sup>68</sup> ». En effet, dans ce prieuré clunisien, l'accent semble mis sur le prestige de la prêtrise, le statut privilégié du desservant, le lien avec le Christ et les apôtres, l'importance des sacrements et notamment celui de l'eucharistie, le Salut qui passe obligatoirement par l'Eglise. Tous ces thèmes apparaissent d'ailleurs de façon plus ou moins explicite dans les grands programmes iconographiques contemporains, au portail ouest de la cathédrale de Jaca, dans le cloître de Moissac, à la porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse, au portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León. Une différence importante subsiste néanmoins : ces dernières œuvres sont disposées en façade, à destination des fidèles et constituent de la sculpture monumentale, tandis que le bas-relief auscitain est une œuvre de mobilier destinée à exalter l'autel et à seconder la liturgie des ministres du culte.

Qui est l'artiste à l'origine de cette remarquable réalisation ? Si son nom importe peu, c'est plutôt son origine géographique, sa culture, sa formation artistique qui interrogent. Tout d'abord, on peut envisager qu'il s'agit d'un sculpteur local, voire régional. En effet, sa connaissance des grandes œuvres des années 1100, et notamment de Saint-Sernin et de Moissac, le laisse penser. Il a pu être formé sur ces chantiers où il s'est nourri du travail de ses contemporains. Epris d'antique, mais pas de la même manière que le maître de Jaca ou que Bernard Gilduin, il est capable de s'en détacher pour se forger son propre style, à la manière du maître de la Porte des Comtes. Ce détachement est peut-être aussi la conséquence d'un talent moins éclatant. Pourtant, il laisse apparaître à certains endroits son goût pour le mouvement, pour le respect des proportions, pour le modelé des corps, pour des tissus et des plissés qui mettent en valeur les figures, leur permettent d'évoluer sans pour autant limiter leurs mouvements. En même temps, il est fortement marqué par le vocabulaire iconographique et stylistique ambiant, par l'importance de l'orfèvrerie qui, dans le domaine de la sculpture de mobilier, reste en ces années 1110 une référence absolue. D'ailleurs, on pourrait presque dire que ce retable en calcaire doré n'est que la transposition, dans la pierre, d'une œuvre de bois et de métal<sup>69</sup>. Justement, on aura noté qu'aucune autre œuvre comparable et d'époque contemporaine n'est conservée dans le Midi de la France. Peut-être trouvait-on à Moissac, à Saint-Sernin, à la Daurade par exemple, des retables identiques qui auraient pu servir de modèle... . D'ailleurs, deux éléments stylistiques rattachent le travail de notre artiste au contexte toulousain, voire languedocien : les architectures feintes et l'évocation, par de petites constructions verticales, de la Jérusalem céleste.

Enfin, on notera qu'aucune autre œuvre, ni à Auch, ni ailleurs en Gascogne centrale, ne peut être associée au retable de Saint-Orens. Est-ce un *unicum* ? Pourquoi ce sculpteur talentueux n'apparaît-il pas dans d'autres monuments gascons des années 1100 ? Il existe pourtant d'autres dépendances clunisiennes dans le diocèse d'Auch, à Montaut-les-Créneaux et à Mouchan, par exemple, mais les vestiges romans de ces deux établissements ne peuvent pas livrer d'indices suffisamment éclairants. Depuis quelques années, on remarque aussi la vitalité et la qualité de la sculpture des années 1100 dans la région gasconne, mais on n'arrive pas à retrouver la trace de notre artiste<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> Cf. Abbé François Canéto, *L'ancien prieuré de Saint-Orens d'Auch*, Auch, 1873.

<sup>67</sup> N'oublions pas la personnalité de Bernard de Sédirac, mentionné plus haut.

<sup>68</sup> A ce sujet, on lira avec profit *La réforme « grégorienne » dans le Midi (milieu XI<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle)*, Cahiers de Fanjeaux, t. 48, Toulouse, 2013.

<sup>69</sup> A ce propos, on aura remarqué qu'aucune trace d'une quelconque polychromie ne subsiste... .

<sup>70</sup> Cf. C. Balagna, « L'église romane de Croute à Lasserrade (Gers) : un édifice inachevé de Gascogne centrale autour de 1125 », dans *Archéologie du Midi Médiéval*, t. 26, 2008, p. 59-91 et « Les parties romanes de l'église Saint-Laurent d'Aignan (Gers) », dans *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, à paraître prochainement.

En tout cas, la connaissance, la conservation et l'analyse de ce remarquable retable du début du XII<sup>e</sup> siècle sont la preuve parfaite de la place capitale qu'occupe la Gascogne centrale dans le paysage religieux et artistique du Midi de la France à l'époque romane. Au travers de cette œuvre, d'une importance considérable par son degré de conservation, sa forme originale, sa riche iconographie, sa facture élégante et surtout son ancienneté, on relèvera deux points : la place prépondérante qu'a dû occuper le prieuré de Saint-Orens d'Auch dans le monde religieux contemporain et l'importance du rattachement à Cluny qui, comme pour Moissac, a permis à l'abbaye auscitaine de se parer de réalisations artistiques à la hauteur de son nouveau statut.



Fig. 1 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), vue d'ensemble.



Fig. 2 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), la partie aujourd'hui détachée.



Fig. 3 : Nogaro (Gers), église Saint-Nicolas, le tympan du portail nord.



Fig. 4 : Tasque (Gers), église Saint-Pierre, le portail ouest.



Fig. 5 : Mondébat (Gers), église Saint-Jean-Baptiste, le portail sud.



Fig. 6 : Saint-Génis-des-Fontaines (P.-O.), église Saint-Michel, le linteau du portail ouest.



Fig. 7 : Saint-André-de-Sorède (P.-O.), église Saint-André, le linteau du portail ouest.



Fig. 8 : Maître de Saint-Gilles, *La messe de Saint-Gilles*, 61,6 x 45,7 cm, vers 1500, Londres, National Gallery.



Fig. 9 : Antependium de Bâle, début du XI<sup>e</sup> siècle, 178 x 120 cm, Paris, musée de Cluny.



Fig. 10 : Devant d'autel d'Esterri de Cardos, 1225, 161 x 108 cm, Barcelone, MNAC.



Fig. 11 : Devant d'autel d'Avia, dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, 176 x 105 cm, Barcelone, MNAC.

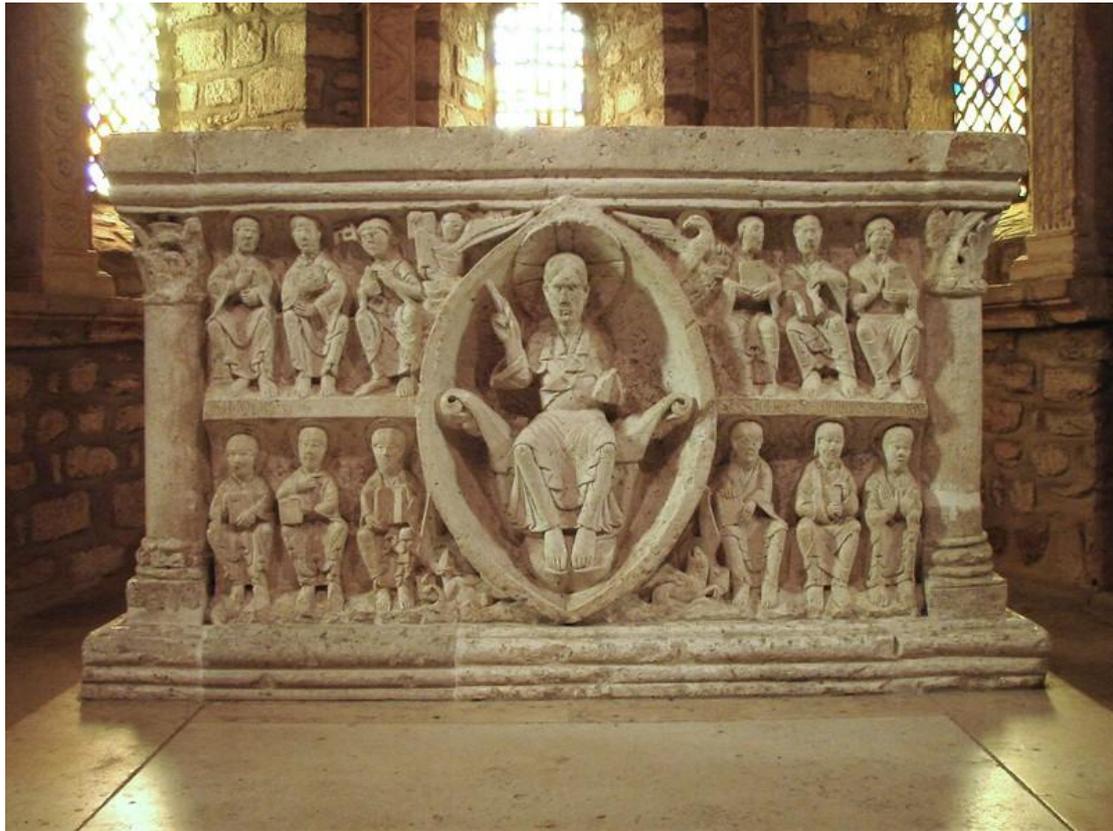


Fig. 12 : Avenas (Rhône), église Notre-Dame d'Avenas, devant d'autel, XII<sup>e</sup> siècle.



Fig. 13 : Avenas (Rhône), église Notre-Dame d'Avenas, devant d'autel, XII<sup>e</sup> siècle, détail.



Fig. 14 : Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), ancienne abbatale, retable des apôtres, 2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.



Fig. 15 : Retable en pierre polychrome provenant de l'ancienne église de Carrières-Saint-Denis, milieu du XII<sup>e</sup> siècle, 184 x 75 cm, Paris, musée du Louvre.



Fig. 16 : San Esteban de Ribas de Sil (Espagne), église Saint-Etienne, retable, vers 1200.

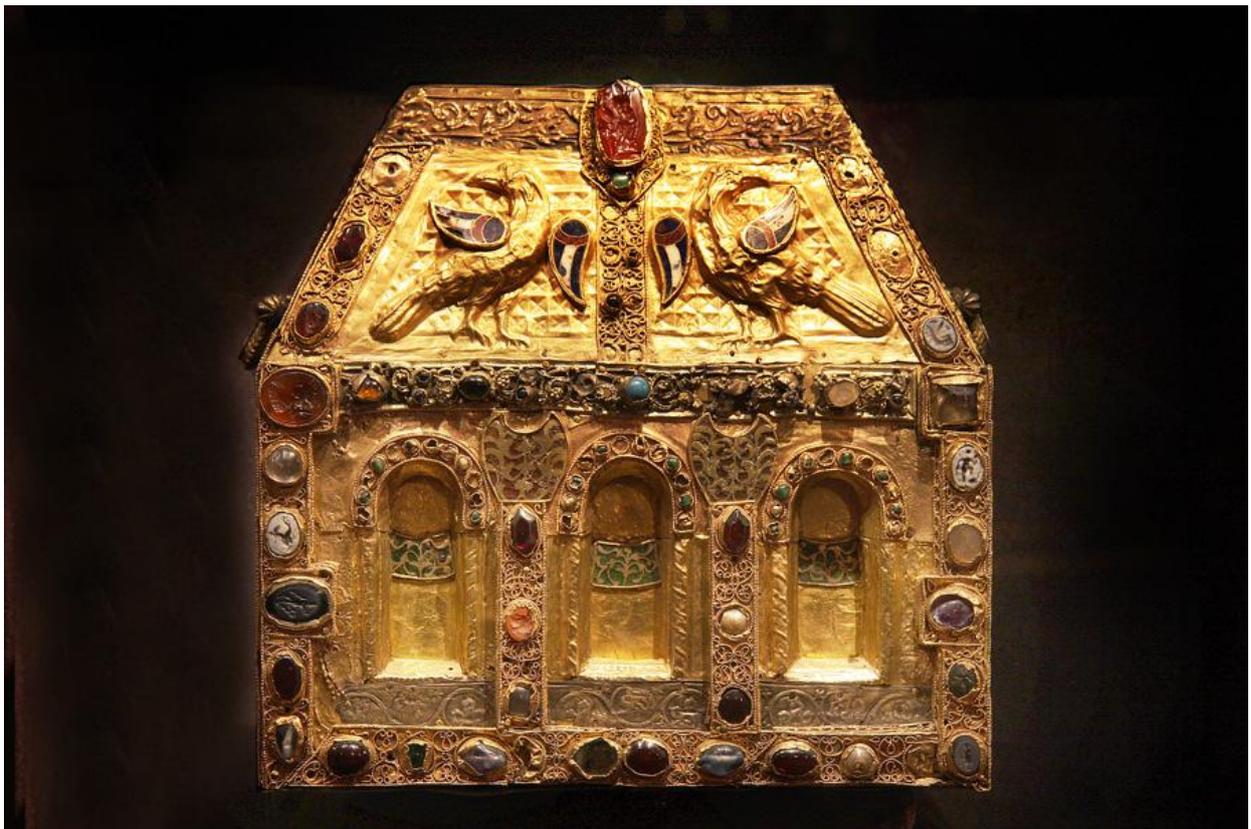


Fig. 17 : Conques (Aveyron), trésor de l'abbatiale, châsse de Pépin, IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles principalement.



Fig. 18 : Conques (Aveyron), trésor de l'abbatiale, reliquaire hexagonal, VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles principalement.



Fig. 19 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), vue d'ensemble.



Fig. 20 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail.



Fig. 21 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail.



Fig. 22 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, relief du Christ en Majesté du déambulatoire.



Fig. 23 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail.



Fig. 24 : Moissac (Tarn-et-Garonne), église Saint-Pierre, le tympan méridional, détail.



Fig. 25 : Moissac (Tarn-et-Garonne), église Saint-Pierre, le porche sud, l'ébrasement de droite.



Fig. 26 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail.

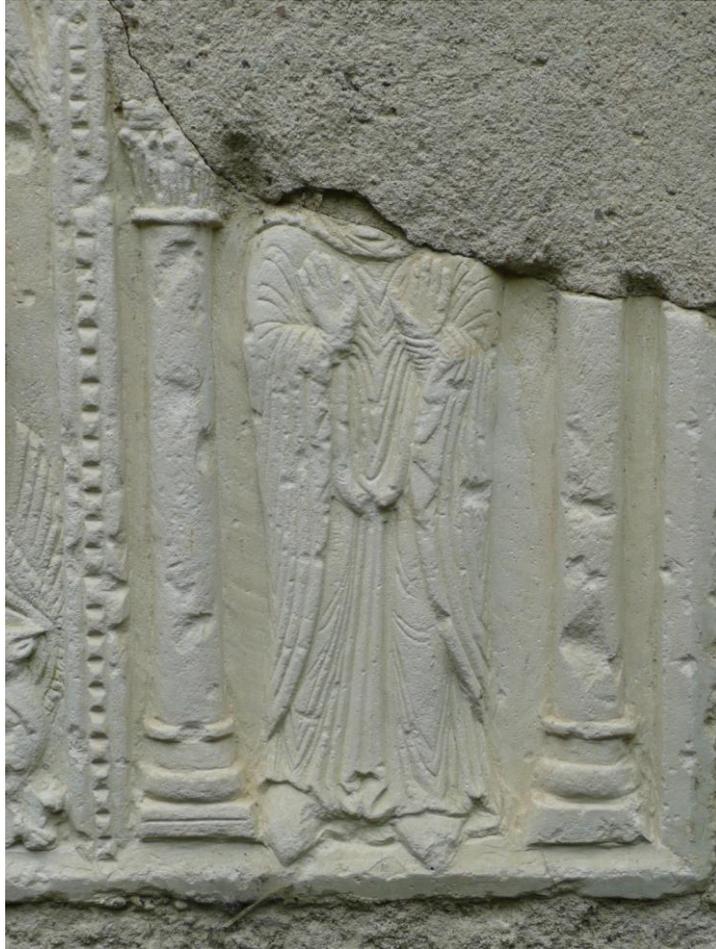


Fig. 27 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail.



Fig. 28 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), la partie détachée.



Fig. 29 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, la Porte des Comtes, détail.



Fig. 30 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, vue d'ensemble des reliefs du déambulatoire.



Fig. 31 : Moissac (Tarn-et-Garonne), cloître, relief de Durand de Bredons.



Fig. 32 : Moissac (Tarn-et-Garonne), église Saint-Pierre, le porche sud, l'ébrasement de droite, détail.



Fig. 33 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail.



Fig. 34 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, la Porte Miègeville, détail.

## Légendes des illustrations

- Fig. 1 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), vue d'ensemble. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 2 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), la partie aujourd'hui détachée. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 3 : Nogaro (Gers), église Saint-Nicolas, le tympan du portail nord. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 4 : Tasque (Gers), église Saint-Pierre, le portail ouest. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 5 : Mondébat (Gers), église Saint-Jean-Baptiste, le portail sud. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 6 : Saint-Génis-des-Fontaines (P.-O.), église Saint-Michel, le linteau du portail ouest. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 7 : Saint-André-de-Sorède (P.-O.), église Saint-André, le linteau du portail ouest. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 8 : Maître de Saint-Gilles, *La messe de Saint-Gilles*, 61,6 x 45,7 cm, vers 1500, Londres, National Gallery.
- Fig. 9 : Antependium de Bâle, début du XI<sup>e</sup> siècle, 178 x 120 cm, Paris, musée de Cluny.
- Fig. 10 : Devant d'autel d'Estერი de Cardos, 1225, 161 x 108 cm, Barcelone, MNAC.
- Fig. 11 : Devant d'autel d'Avia, dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, 176 x 105 cm, Barcelone, MNAC.
- Fig. 12 : Avenas (Rhône), église Notre-Dame d'Avenas, devant d'autel, XII<sup>e</sup> siècle.
- Fig. 13 : Avenas (Rhône), église Notre-Dame d'Avenas, devant d'autel, XII<sup>e</sup> siècle, détail.
- Fig. 14 : Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), ancienne abbatale, retable des apôtres, 2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.
- Fig. 15 : Retable en pierre polychrome provenant de l'ancienne église de Carrières-Saint-Denis, milieu du XII<sup>e</sup> siècle, 184 x 75 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 16 : San Esteban de Ribas de Sil (Espagne), église Saint-Etienne, retable en pierre, vers 1200.
- Fig. 17 : Conques (Aveyron), trésor de l'abbatale, châsse de Pépin, IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles principalement.
- Fig. 18 : Conques (Aveyron), trésor de l'abbatale, reliquaire hexagonal, VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles principalement.
- Fig. 19 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), vue d'ensemble. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 20 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 21 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 22 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, relief du Christ en Majesté du déambulatoire. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 23 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 24 : Moissac (Tarn-et-Garonne), église Saint-Pierre, le tympan méridional, détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 25 : Moissac (Tarn-et-Garonne), église Saint-Pierre, le porche sud, l'ébrasement de droite. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 26 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 27 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 28 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), la partie détachée. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 29 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, la Porte des Comtes, détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 30 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, vue d'ensemble des reliefs du déambulatoire. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 31 : Moissac (Tarn-et-Garonne), cloître, relief de Durand de Bredons. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 32 : Moissac (Tarn-et-Garonne), église Saint-Pierre, le porche sud, l'ébrasement de droite, détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 33 : Le bas-relief de Saint-Orens d'Auch (Gers), détail. (Cl. C. Balagna)
- Fig. 34 : Toulouse (Haute-Garonne), église Saint-Sernin, la Porte Miègeville, détail. (Cl. C. Balagna)