



HAL
open science

”La circulation des images et des sculpteurs sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle à l’époque romane”

Christophe Balagna

► **To cite this version:**

Christophe Balagna. ”La circulation des images et des sculpteurs sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle à l’époque romane”. *Midi-Pyrénées patrimoine*, 2004, p. 10-13. hal-02508370

HAL Id: hal-02508370

<https://hal.science/hal-02508370v1>

Submitted on 26 Aug 2024

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.

patrimoine

patrimoine

N° 4
JUIL. - SEPT. 2004
7 €

Midi-Pyrénées



**Jacques Fauché,
mémoire cathare**

**Bastides
du Gers**

**Château
de Laréole**

**Monuments
historiques
et création
contemporaine**



Sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle

La circulation des images et des sculpteurs à l'époque romane

Les XI^e et XII^e siècles constituent un véritable apogée pour le pèlerinage menant sur le tombeau de l'apôtre Jacques, en Galice. Durant cette période, dans le Midi de la France et dans le Nord de l'Espagne, beaucoup d'édifices religieux sont construits. Pour la décoration sculptée, on fait appel à des hommes de talent dont il est parfois possible de retracer l'itinéraire artistique. Certains de ces monuments présentent alors un décor particulièrement riche qui permet au visiteur moderne de mieux appréhender la circulation des artistes et l'élaboration des formes et des images.

Par Christophe Balagna

Christophe Balagna enseigne au département d'histoire de l'art de l'Université de Toulouse-Le Mirail.

Dès le début du XI^e siècle, le nombre important de pèlerins qui se rendent en Galice impose la reconstruction ou l'agrandissement de sanctuaires situés sur les principales routes partant de France : les voies de Tours, de Limoges, du Puy ou d'Arles. D'ailleurs, les abbayes ou cathédrales les plus prestigieuses adoptent un nouveau type de plan, permettant de combiner deux fonctions apparemment contradictoires : faciliter la déambulation des fidèles au plus près des reliques disposées dans le chœur et les chapelles et ménager un espace de calme et de sérénité pour les moines ou les chanoines qui participent aux offices liturgiques.

Ce plan novateur et original, appelé chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes, est d'ailleurs adopté à Sainte-Foy de Conques, à Saint-Martial de Limoges, à Saint-Sernin de Toulouse, à Saint-Jacques de Compostelle, et à Saint-Martin de Tours. Sa mise en place entraîne également la réalisation d'un important décor sculpté, destiné à la fois à la mise en valeur de l'architecture et à l'édification religieuse des fidèles. Le foisonnement des chantiers, le recours à une main-d'œuvre qualifiée, à des artistes de talent, vont permettre à tous les édifices, jusqu'aux plus modestes, d'accéder à une certaine qualité ar-

chitecturale et ornementale. Les sculpteurs vont notamment circuler de part et d'autre des Pyrénées et apporter leurs compétences et leurs talents là où l'on en a besoin.

C'est ainsi que motifs décoratifs, éléments végétaux, scènes historiées, programmes iconographiques se diffusent sur le chemin de Saint-Jacques, à partir de foyers prestigieux. Il devient alors possible de retracer le parcours géographique et artistique d'une forme, d'une image, d'un thème. Parfois, on peut aussi reconnaître l'intervention d'un sculpteur à son style personnel, à ses compétences techniques. Tout cela permet d'apprécier et surtout de mieux comprendre la diffusion d'un art parvenu à sa pleine maturité.

Des thèmes répandus

Deux édifices régionaux synthétisent parfaitement cela. Il s'agit de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse. À Conques, où la reconstruction de l'église abbatiale a probablement débuté autour de 1030 sous l'impulsion de l'abbé Odolric (avant 1031-1065), on voit apparaître certains éléments de décor que l'on va retrouver parfois très loin des terres rouer-

Note

¹ Le terme d'épannelage désigne l'opération qui consiste à tailler un bloc de pierre brut et à lui donner sa forme définitive. Le travail est ensuite réalisé par le sculpteur. Un chapiteau est dit à épannelage cubique lorsqu'il est constitué, du bas vers le haut, de deux volumes aux formes différentes : un cercle surmonté d'un parallélépipède.

gates. Si les premiers chapiteaux réalisés dans la partie orientale de l'église sont à épannelage cubique¹ et décor d'entrelacs et évoquent une influence étrangère à une grande partie du Midi de la France et du nord de l'Espagne, ceux de la deuxième moitié du XI^e siècle attestent en revanche d'une connaissance certaine des formes à la mode : structure corinthienne, utilisation de la feuille d'acanthe, succès de la feuille lisse, apparition timide de compositions historiées. Deux motifs décoratifs s'expriment au rez-de-chaussée de l'église et vont se diffuser ailleurs.

Les têtes d'angelots

Le premier apparaît sur un chapiteau du bras sud du transept, vers 1070 : il s'agit du thème des têtes d'angelots encadrées de deux ailes et disposées en frise. On peut les retrouver sur un des piliers du rond-point du déambulatoire de Saint-Sernin (fig. 1), sensiblement contemporain, ainsi que sur le tailloir d'un chapiteau de l'église supérieure de Loarre, en Aragon, autour de 1100. Ces anges évoquent la présence d'une cour céleste à l'intérieur de l'édifice religieux, témoins ou parfois acteurs de la puissance divine. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce motif va connaître un nouveau succès à Conques à la fin du XI^e siècle et au début du XII^e siècle lors de l'intervention d'un atelier de sculpteurs travaillant pour l'abbé Bégon (vers 1087-1107).



Les têtes d'angelots (fig. 1)

Le deuxième est visible notamment sur les deux chapiteaux extérieurs du portail du bras sud du transept, réalisés vers 1080. Il s'agit du thème de l'arbre à palmettes ou à demi-palmettes, qui consiste en la présence de feuilles ou de demi-feuilles recourbées et placées à l'extrémité de tiges hautes et droites (fig. 2). Ce décor végétal met en valeur la structure corinthienne du chapiteau et agrmente de façon visuelle le passage du support à l'arc. Cette composition apparaît aussi dans la partie orientale du chœur de Saint-Sernin de Toulouse à la même date ainsi qu'à la chapelle castrale de Loarre, toujours vers 1100. Tout cela



L'arbre à palmettes (fig. 2)

montre bien que certains motifs se diffusent des terres du Rouergue jusqu'aux plaines d'Aragon, en passant par le Languedoc, à partir de grands centres artistiques servant de modèle.

La feuille fendue

Si l'on prend l'exemple de Saint-Sernin de Toulouse, où les travaux ont, semble-t-il, démarré vers 1060, il s'agit là encore d'un chantier novateur qui va conduire à la perfection le chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes. L'ampleur du monument, le soin apporté à sa construction et le recours à des artistes talentueux expliquent en partie la richesse de son décor sculpté. À nouveau, les sculpteurs, qui y travaillent, participent au renouvellement de la sculpture romane.

La feuille fendue

Ils y inventent peut-être une composition végétale appelée à un succès considérable. Il s'agit du thème de la feuille fendue qui permet de magnifiques jeux de lumière, de relief et de superpositions de surfaces (fig. 3). Techniquement, la



La feuille fendue (fig. 3)

feuille est divisée en deux demi-feuilles étirées sur les côtés, comme si on l'avait fendue en deux dans le sens de la hauteur. Au milieu, dans l'espace désormais vide, on insère un autre motif végétal, accentuant ainsi la structure verticale de la corbeille.

On retrouve ce schéma dans un nombre important d'édifices contemporains ou légèrement postérieurs, en Albigeois, à Conques, mais aussi dans le nord de l'Espagne, dans la cathédrale de Jaca, au Panthéon des rois de León et jusqu'à Saint-Jacques de Compostelle. Comme à Conques pour les anges, ce motif va réapparaître à la fin du XI^e siècle et au début du XII^e siècle lors de la construction du rez-de-chaussée de la nef de Saint-Sernin de Toulouse, comme si les sculpteurs voulaient rendre hommage à leurs devanciers, en réutilisant une œuvre au fort potentiel esthétique.

C'est la même chose pour cette très belle com-



Demi-palmettes associées à des palmettes renversées à l'effet monumental (fig. 4)

position à base de grandes demi-palmettes associées à des palmettes renversées à l'effet très monumental (fig. 4). Les vecteurs de diffusion sont les mêmes que pour le motif précédent, et ce thème, visible dans le cloître de Moissac achevé en 1100, atteste encore une fois de la manière dont les grands chantiers contemporains s'influencent les uns les autres et se nourrissent de réalisations considérées comme particulièrement novatrices et originales.

Les premiers chapiteaux historiés

Dans la deuxième moitié du XI^e siècle, apparaissent les premiers chapiteaux historiés, incluant parfois personnages et animaux sur fond de feuillages, mais servant toujours à délivrer un message à destination des religieux ou des laïcs. Ces œuvres, faites pour exalter une figure de saint ou de sainte dont on conserve des reliques, exécutées pour frapper l'imagination des fidèles ou destinées à évoquer un épisode de l'Ancien ou du Nouveau Testament dont on peut

faire une lecture sur plusieurs niveaux, témoignent à nouveau des contacts noués entre les édifices et des chemins empruntés par les artistes pour laisser libre cours à leur talent.

À l'époque romane, les liens spirituels et artistiques entre la communauté des moines de Sainte-Foy de Conques

et les chanoines de la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle étaient particulièrement forts : le culte rendu à sainte Foy dans la cathédrale galicienne mais aussi dans tout le nord de l'Espagne l'atteste. L'évocation du martyr de la sainte agenaise par une image sculptée permettait alors aux fidèles de mieux en discerner le caractère sacré.

Un chapiteau de la nef de Sainte-Foy de Conques relate la comparution de la sainte devant le préfet Dacien (fig. 5). Ce dernier, disposé à l'angle de gauche, apparaît trônant et couronné, deux symboles de pouvoir à l'époque médiévale. Il semble ordonner à un soldat de procéder à la



Comparution de sainte Foy devant le préfet Dacien qui ordonne sa mise à mort (fig. 5)

mise à mort de la sainte, emmenée devant lui par un autre soldat. Sainte Foy, disposée à l'angle de droite, présente sa main gauche sur sa poitrine pour bien montrer qu'elle accepte son sacrifice, magnifié, sur la face latérale correspondante, par la présence d'un ange portant la Croix, symbole de la Passion du Christ, passion que l'enfant s'apprête à revivre. La simplicité de la composition, la monumentalité des personnages, le souci apporté aux attitudes, le soin accordé aux drapés, la volonté d'animer les visages par les prunelles des yeux forées au trépan se retrouvent sur un chapiteau de Compostelle placé à l'entrée d'une chapelle rayonnante du chœur dédiée d'ailleurs à l'enfant martyr.

Le Maître de l'atelier de la Porte des Comtes

Si nous revenons à Saint-Sernin de Toulouse, nous devons évoquer la personnalité d'un artiste de talent, désigné sous le nom de Maître de l'atelier de la Porte des Comtes, en référence au décor sculpté du portail placé sur le bras sud du transept. Ce sculpteur, ainsi que ses compagnons, sont à l'origine d'un nombre important de chapiteaux situés au rez-de-chaussée des parties orientales de l'église ainsi que dans les tribunes correspondantes. Ils se caractérisent souvent par une iconographie basée sur l'affrontement, figuré ou symbolique, entre les forces du Bien et les forces du Mal.

Un chapiteau de la tribune du bras sud du transept de Saint-Sernin, visible également ailleurs dans l'édifice, l'évoque parfaitement. Il s'agit d'un châtimement infernal infligé par deux dragons à un homme assis à l'angle du chapiteau. Dans une composition particulièrement réussie, les deux monstres sont en train de dévorer la tête du personnage qui essaie de repousser des mains les cous des animaux infernaux mais ceux-ci sont solidement campés sur ses genoux (fig. 6).

Ce type de chapiteau appartient aux années 1070-1080, au moment où cet atelier de sculpteurs travaille à Saint-Sernin. Ensuite, et jusque dans le premier quart du XII^e siècle, le thème est repris dans une grande partie du Midi de la France, autour de Toulouse, en Albigeois, en particulier sur des portails d'entrée, mais aussi le long du piémont pyrénéen, à Saint-Sever de Rustan, en Bigorre, à Saint-Jean-Baptiste de Mazères, en Rivière-Basse, jusqu'à Saint-Sever-sur-l'Adour, en Gascogne landaise.

Cela indique que la sculpture toulousaine a servi de modèle pour des édifices plus modestes,



Une iconographie basée sur l'affrontement, figuré ou symbolique, entre le Bien et le Mal (fig. 6)

Bibliographie

- Cabanot (abbé Jean), Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse, *Bulletin Monumental*, 1974, p. 99-145.
- Durliat (Marcel), La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Mont-de-Marsan, C.E.H.A.G. 1990.

dans le dernier tiers du XI^e siècle et le premier quart du siècle suivant. En effet, brusquement remplacés à Saint-Sernin par l'atelier d'un grand sculpteur roman nommé Bernard Gilduin, ces artistes vont se diriger, seuls ou par petits groupes, en direction de chantiers dans lesquels on a besoin de leurs compétences. Ainsi, réutilisant les formes et les motifs des chapiteaux de Saint-Sernin, leur répertoire décoratif et leur vocabulaire stylistique réapparaît-il dans des constructions de moindre envergure.

On peut également s'appuyer sur une étude stylistique permettant de retrouver parfois l'intervention d'un même sculpteur ayant œuvré dans des constructions parfois très éloignées les unes des autres. Ainsi, il est alors facile de retracer la diffusion géographique d'une image ainsi que le parcours d'artistes qui ont travaillé dans plusieurs des édifices mentionnés. C'est le cas notamment du châtiment de l'avare représenté sur le tympan de Conques. En effet, on retrouve à Saint-Jacques de Compostelle, sur un chapiteau, la même scène, les mêmes détails de composition, les mêmes caractéristiques de style. Il s'agit bien d'une œuvre réalisée par le même artiste. La difficulté consiste alors à savoir laquelle a été réalisée la première, indice déterminant pour

savoir dans quel sens le cheminement de cet artiste s'est effectué.

Nous sommes évidemment ici bien loin d'une étude exhaustive de cette sculpture romane située sur le chemin de Saint-Jacques dans le Midi de la France et le nord de l'Espagne. Les quelques œuvres présentées ici permettent seulement de se faire une petite idée de la qualité de cette sculpture et de la façon dont elle a pu se diffuser durant une longue période sur une zone géographique aussi vaste. Il faut alors sans doute imaginer, aux XI^e et XII^e siècles, des artistes se déplaçant sur les voies principales de communication, échangeant des modèles, copiant ou imitant des œuvres rencontrées ici et là, mêlant sur un même chapiteau des éléments épars, inversant parfois des motifs laissant présager l'utilisation d'un calque, comme sur ce chapiteau de Saint-Gaudens où les protagonistes du Pêché originel se trouvent inversés par rapport à un chapiteau de l'église de Fromista, située en Castille, dans un schéma pourtant identique.

Aujourd'hui, il devient désormais possible, en confrontant les données, en étudiant le nombre considérable de pièces conservées ainsi que les documents matériels sur l'histoire des monuments de mieux connaître cet aspect fondamental de la vie des formes et des idées et de permettre, à l'historien de l'art mais aussi au simple visiteur, d'approcher au plus près la création artistique médiévale.