



HAL
open science

Sculpture romane en Auvergne : iconographie, textes et programmes, l'exemple des églises à déambulatoire

Agnès Guillaumont

► **To cite this version:**

Agnès Guillaumont. Sculpture romane en Auvergne : iconographie, textes et programmes, l'exemple des églises à déambulatoire. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017. Français. NNT : 2017TOU20041 . tel-02115562

HAL Id: tel-02115562

<https://theses.hal.science/tel-02115562>

Submitted on 30 Apr 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.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Agnès BEAUFRERE GUILLAUMONT

le vendredi 30 juin 2017

Titre :

Sculpture romane en Auvergne
Iconographie, textes et programmes
L'exemple des églises à déambulatoire
Volume 1

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED TESC : Histoire de l'Art

Unité de recherche :

FRAMESPA

Directeur/trice(s) de Thèse :

Quitterie CAZES

Jury :

Marcello ANGHEBEN, maître de conférence HDR, université de Poitiers
Manuel CASTINEIRAS, professeur, université autonome de Barcelone
Quitterie CAZES, maître de conférence HDR, Université de Toulouse Jean-Jaurès
Géraldine MALLET, professeur, université Paul-Valéry de Montpellier
Nelly POUSTHOMIS, professeur, université de Toulouse Jean-Jaurès

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN-JAURÈS

TESC, Temps, espaces, sociétés, cultures

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

Histoire de l'art

SCULPTURE ROMANE EN AUVERGNE ICONOGRAPHIE, TEXTES ET PROGRAMMES L'EXEMPLE DES ÉGLISES A DÉAMBULATOIRE

BEAUFRÈRE GUILLAUMONT Agnès

Présentée et soutenue publiquement
le 30 juin 2017-05-11

Sous la direction de Quitterie CAZES

Membres du jury

Marcello ANGHEBEN, maître de conférence HDR, université de Poitiers
Manuel CASTINEIRAS, professeur, université autonome de Barcelone
Quitterie CAZES, maître de conférence HDR, Université de Toulouse Jean-
Jaurès
Géraldine MALLET, professeur, université Paul-Valéry de Montpellier
Nelly POUSTHOMIS, professeur, université de Toulouse Jean-Jaurès

DISCE QUASI SEMPER VICTURUS
VIVI QUASI CRAS MORITUS
(La bousole d'or)

Mes remerciements vont à

Françoise SOYER pour ses conseils de latiniste

Jacques MARTIN et François JOYEUX pour leurs photographies

Annie REGOND pour son soutien et sa confiance

Le père RÉTHORET pour ses conseils d'érudit

Et surtout à

Jean-Pierre pour sa patience

Table des matières

Tome I – Texte

Introduction

1^{ère} Partie : ce que l'on sait, ce que l'on voit **Des textes et des sculptures**

Chapitre 1- Historiographie de la sculpture romane en Auvergne 18

Chapitre 2- Les textes de référence 23

Chapitre 3- Sculptures retenues

A- Les églises bien conservées

a R Notre-Dame-du-Port à Clermont 26

b R Saint-Austremoine d'Issoire 39

c R Saint-Nectaire 47

d R Notre-Dame d'Orcival 54

e R Saint-Saturnin 59

B- Quatre autres églises

a R Saint-Pierre de Mozac 63

b R Saint-Priest de Volvic 69

c R Saint-Étienne de Maringues 71

d R Saint-Médulphe de Saint-Myon 73

Conclusion partielle

2^{ème} partie : ce que l'on comprend **Analyse des thèmes selon leur localisation**

Chapitre 1 R Étude des chapiteaux des ronds-points

A R Saint-Nectaire 77

B R Saint-Austremoine d'Issoire 99

C R Notre-Dame-du-Port 103

D R Saint-Pierre de Mozac 124

E R Notre-Dame d'Orcival 133

F R Saint-Saturnin 137

G R Saint-Priest de Volvic 138

H R Saint-Étienne de Maringues 142

I R Saint-Médulphe de Saint-Myon 143

Conclusion partielle

Chapitre 2 R Étude des sculptures des déambulatoires

A - Saint-Nectaire	148
B - Notre-Dame-du-Port	164
C - Notre-Dame d'Orcival	171
D - Saint-Austremoine d'Issoire	181
E - Saint-Priest de Volvic	183
F - Saint-Étienne de Maringues	186
G - Saint-Médulphe de Saint-Myon	190
H - Saint-Saturnin	193
I - Saint-Pierre de Mozac	194
Conclusion partielle	
Chapitre 3	Étude des chapiteaux des transepts
A	É Croisées
a - Notre-Dame d'Orcival	197
b - Saint-Priest de Volvic	200
c - Saint-Étienne de Maringues	201
B	É Transepts avec chapiteaux figurés au niveau des chapelles Saint-Austremoine d'Issoire
	203
C	É Transept n'ayant aucun chapiteau figuré
a - Notre-Dame-du-Port	205
b - Saint-Nectaire	205
c - Saint-Saturnin	205
D - Le cas de Saint-Pierre de Mozac	206
Chapitre 4	Étude des chapiteaux des nefs
A - Saint-Pierre de Mozac	208
B - Saint-Austremoine d'Issoire	229
C - Notre-Dame-du-Port	240
D - Notre-Dame d'Orcival	246
E - Saint-Nectaire	253
F - Saint-Saturnin	261
Chapitre 5	Étude des chapiteaux des avant-nefs
A - Saint-Nectaire	270
B - Notre-Dame-du-Port	272
C - Notre-Dame d'Orcival	273
Chapitre 6	É Les sculptures extérieures
A - Notre-Dame-du-Port	274
B - Saint-Austremoine d'Issoire	284
C - Saint-Pierre de Mozac	295
D - Saint-Étienne de Maringues	298
E - Saint-Médulphe de Saint-Myon	298
F - Saint-Saturnin	298
Bilan général des thèmes rencontrés	294
3^e partie : ce que l'on apprend, ce que l'on envisage	
Des thèmes et des programmes	
Chapitre 1	É Les thèmes les plus courants

A	Le singe tenu en laisse	304
B	L'aigle	313
C	La végétation	330
	Conclusion partielle	
Chapitre 2		
	Division spatiale et notion de programme	
A	Sujets liés à un espace donné	359
B	Circulation, orientation	365
	Conclusion partielle	
Chapitre 3		
	Espace et concepteur	
A	Notion de programme	367
B	Organisations repérées et concepteur éventuel	373
C	Sculpteurs communs, prestige et datation	391

Conclusions générales

Tome II : Documentation

1^e partie :

Figures
Plans
Tableaux

2^e partie :

Les églises citées
Les auteurs-sources
Bibliographie générale
Table des sujets

INTRODUCTION

Le titre de cette thèse *La sculpture romane en Auvergne, iconographie, textes et programmes, l'exemple des églises à déambulatoire*, annonce que l'on entend étudier les sculptures romanes de l'Auvergne en tant qu'images faisant sens, que l'on ambitionne de lire ces images à la lumière des textes, ce qui permettra de rechercher s'il a existé, à l'origine de ces sculptures, la volonté spécifique d'un commanditaire, éventuellement à la base d'un programme pour chaque partie ou pour l'ensemble d'un édifice.

L'Auvergne est une région extrêmement riche en églises romanes qui, dans la majorité des cas, contiennent des sculptures sous la forme de chapiteaux et plus rarement de portails. Cette abondance d'églises, souvent rurales, s'explique historiquement. Quelques historiens ont proposé plusieurs explications.

Gabriel Fournier, dans son ouvrage sur *Le peuplement de la Basse-Auvergne*¹, explique l'origine de cette multitude d'églises. Même si ses recherches ne concernent que la partie sud de la région, elles mettent en lumière l'origine de leur répartition qui reflète l'évolution des lieux d'habitation. D'abord la concentration de la population dans les vallées riches et cultivables (Limagne et vallée de l'Allier), de nombreuses localités trouvant leur origine dans les *villae* gallo-romaines², puis l'occupation progressive des zones périphériques. Puis les églises liées aux bourgs qui se créent le long des routes nord-sud et est-ouest³, puis celles qui trouvent leur origine aux X^e et XI^e siècles dans la fondation des châteaux à motte, sur les anciens oppida et donnent naissance à de nouveaux villages sous leur protection. En bref, à la fin du XI^e siècle le nombre des lieux de culte est impressionnant et surtout multiforme : sanctuaires privés, église paroissiales, églises liées au culte d'un saint ou à un lieu de sépulture, monastères, etc⁴. Il conclut cette recherche concentrée exclusivement sur le monde rural : « Sauf exceptions, il ne subsiste que peu de chose des édifices antérieurs au XI^e siècle. Les églises romanes sont encore nombreuses dans les villages, mais beaucoup paraissent être inspirées des grands édifices de l'école romane auvergnate, c'est-à-dire d'église urbaines et d'églises de pèlerinage qui ne sont pas antérieures au XII^e siècle. [...] cette grande vague de reconstruction s'explique probablement par le désir de construire en dur des édifices dont beaucoup devaient être en bois ou en torchis, et aussi par la nécessité d'agrandir des édifices devenus trop petits à la suite de l'augmentation continue de la population.⁵ » Il pense que les nouveaux édifices ont été reconstruits sur les mêmes emplacements, à cause de leur caractère sacré, et que les églises ont modifié la structure des villages.

Christian Lauranson-Rosaz étudie aussi l'Auvergne pour la période des VIII^e et IX^e siècles⁶. Son apport est de se baser tout spécialement sur les familles, montrant l'histoire de l'Auvergne à travers l'étude de la noblesse auvergnate, le passage de la structure antique à la structure féodale, et les problèmes liés à la romanité intimement liés au milieu ecclésiastique : « elle est bien peu « catholique » cette religion auvergnate, avec son amour immodéré pour les saints et les reliques, les Majestés et les bustes reliquaires [...] et l'osmose encore parfaite au début du X^e siècle entre un

¹ FOURNIER 1962.

² *Ibid.* p. 108 et suivantes.

³ *Ibid.* p. 130 et suivantes.

⁴ *Ibid.* p. 401 et suivantes.

⁵ *Ibid.* p. 474.

⁶ LAURANSON-ROSAZ 1984.

monde laïc et un monde clérical aux mentalités communes, toutes deux « antiques », ni féodales, ni grégoriennes, et même loin de l'être. »

Pierre Charbonnier, dans un ouvrage plus étendu chronologiquement, étudie l'*Histoire de l'Auvergne des origines à nos jours*⁷, il montre que l'Auvergne fait partie de l'Aquitaine à partir du VIII^e siècle, royaume qui couvrait quatre provinces ecclésiastiques avec Toulouse comme capitale. Mais le pouvoir central étant très éloigné, la dépendance du duc d'Aquitaine pour les comtes d'Auvergne est toute théorique, ce sont les seigneuries locales qui détiennent le pouvoir. À la fin du IX^e siècle, les comtes d'Auvergne deviennent ducs d'Aquitaine. Il note aussi que le pouvoir central régional souffre d'être partagé entre le comte et l'évêque. Il explique que la seigneurie (laïque ou ecclésiastique) est la structure caractéristique de la région et doit être considérée comme un petit état indépendant. Elle contrôle même la vie religieuse. Les évêques sont pris dans les familles comtales, les abbés sont souvent des laïcs de familles nobles. C'est seulement au XII^e siècle que l'évolution va se faire en faveur du pouvoir central et, à la fin du XII^e siècle, l'Auvergne est intégrée au domaine royal.⁸ Pierre Charbonnier montre que l'absence de documents pose des problèmes de datation pour l'apparition de l'art roman, il pense que les églises de Saint-Nectaire et d'Orcival ont été construites après leur rattachement à la Chaise-Dieu en 1150 et que la cathédrale d'Étienne II à Clermont au milieu du X^e siècle est le prototype de toutes les églises romanes de France⁹.

On se rend compte que les historiens ont voulu théoriser l'apparition de l'art roman et l'intégrer à leurs ouvrages, mais ils ont, malgré eux, contribué à obscurcir le débat, en lançant des opinions qui débordaient leur sujet, ou encore en recherchant dans la multiplication des église la main des grandes abbaye. C'est ce qu'affirment, en 2001, Josiane Teyssot et Thierry Wanegffelen qui, dans leur *Histoire de l'Auvergne* résumant en quelques lignes la situation : « Il faut attendre l'essor des grandes abbayes propagatrices de la réforme grégorienne dans la région, telles Cluny et la Chaise-Dieu (fondée en 1043 par saint Robert de Turlande), et le retour progressif à la paix à partir du XI^e siècle pour voir éclore un très grand art roman profondément auvergnat. ¹⁰»

Pour cette multitude d'églises disparues, antérieures au XI^e siècle, que signale Gabriel Fournier, les constructions postérieures ayant été, le plus souvent, édifiées sur leur emplacement, des éléments architecturaux et des sculptures ont été réemployés et permettent de se faire une idée de leurs décors. Ce sont tous ces témoins qui ont été étudiés et inventoriés par Dominique de Larouzière en 2003¹¹, donnant accès à ce passé et montrant que les constructeurs, en intégrant ces éléments aux nouvelles constructions, montrent un désir de mémoire et de continuité.

Ce qui nous intéresse ici, ce sont les églises romanes conservées, au moins en partie. Pour se faire une idée de leur nombre, il faut se reporter au guide édité par Chamina, *Art roman, Massif central*¹², qui recense mille sites, indiquant d'ailleurs, dans leur introduction, qu'ils se sont volontairement arrêtés à ce nombre symbolique. Ils incluent dans le Massif Central le Bourbonnais, le Limousin, le Quercy et le Rouergue. Pour l'Auvergne, le nombre n'est pas précisé, mais deux cartes montrent bien l'ampleur du problème (**fig. 1**) : plusieurs centaines contenant au moins quelques éléments romans.

⁷ CHARBONNIER 1999.

⁸ *Ibid.* p. 136-186.

⁹ *Ibid.* p. 201-203.

¹⁰ TEYSSOT WANEGFFELEN 2001, p. 16.

¹¹ LAROUZIÈRE 2003.

¹² CHAMINA 2000.

Devant cette multitude d'églises romanes, dont beaucoup contiennent des sculptures, il a fallu faire un choix. Trois catégories architecturales se dégagent : les églises à nef unique terminée à l'est par une abside le plus souvent semi-circulaire, celles à trois nefs terminées par une grande abside centrale et deux absides latérales plus petites, qui sont les plus nombreuses, et enfin les églises à déambulatoire. Ces dernières sont, en général, des églises plus importantes par la taille et la quantité de sculptures. Elles manifestent par ce choix architectural l'ambition de leur commanditaire, et la capacité financière de celui-ci ; on peut supposer aussi qu'il a une culture plus étendue que la moyenne. C'est pour toutes ces raisons que notre choix s'est arrêté sur ces églises, pensant que cela permettrait d'englober dans l'étude le maximum de sujets. Le problème principal est leur état de conservation. Beaucoup d'entre elles se sont vues amputées de leur nef, ce qui ne permet pas d'avoir une vision d'ensemble de l'édifice, mais on peut aussi penser que certaines églises dont le chœur a été reconstruit plus tardivement, pouvaient être des églises à déambulatoires. Notre vision est donc forcément incomplète. Nous avons fait le choix de retenir, dans ce travail, un nombre raisonnable d'édifices, neuf en tout, en privilégiant les plus intégralement conservées.

D'autre part, il est intéressant de constater une concentration importante de ce type de bâtiment autour de la ville de Clermont, même s'ils ne sont pas totalement absents ailleurs (**fig. 3**). Comme l'avaient déjà remarqué les historiens du XIX^e siècle, seules cinq de ces églises sont parvenues dans leur totalité jusqu'à nous, même si quelques éléments sont absents ou transformés. Ce sont, par ordre alphabétique des lieux, Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, Saint-Austremoine d'Issoire, Notre-Dame d'Orcival, Saint-Nectaire et Saint-Saturnin. Mais quelques autres églises qui ont conservées des parties romanes conséquentes et des ensembles sculptés significatifs seront intégrées à cette étude : Saint-Pierre de Mozac (ou Mozat) a conservé la presque totalité de sa nef romane et la plupart des chapiteaux du rond-point roman (déposés) ; Saint-Priest de Volvic a conservé l'intégralité de son chœur roman ; Saint-Étienne de Maringues et Saint-Médulphe de Saint-Myon ont également leur chœur roman mais avec quelques modifications postérieures. Par contre, nous avons écarté de cette étude les églises à déambulatoire dont les restes romans sont plus ténus comme Saint-Martin de Cournon dont il ne reste que le rond-point du chœur et deux travées de la nef partiellement modifiées, Sainte-Croix de Gannat dont seuls les chapiteaux du déambulatoire sont conservés ainsi que le transept, ou encore Saint-Julien de Brioude dont la partie romane se limite aux trois-quarts de la nef. Ces églises seront sollicitées lors de l'étude comme point de comparaison ou en complément. Mais cela met en évidence que la formule de l'église à déambulatoire a été très utilisée dans la région, et l'inventaire n'est sans doute pas complet puisque, comme on l'a déjà noté, de nombreux chœurs ont été reconstruits à des périodes plus tardives sans qu'aucun document ne précise leur forme précédente.

La question est de voir s'il est possible, dans le cas particulier de ces églises, d'abord d'identifier les sujets des sculptures, puis de les confronter aux textes parlant de ces sujets, pour finalement essayer de comprendre la pensée générale d'une période donnée, et celle plus particulière d'une personnalité, d'un concepteur. Dans la plupart des églises de la région les sculptures sont les seuls témoins des images de l'époque romane, les objets mobiliers et les peintures ayant en général disparu. Il faut donc bien garder à l'esprit que notre vision ne peut être que fragmentaire, mais aussi que, sculptées dans la pierre, ces images ont dû, dès le départ, avoir un statut privilégié en raison de la noblesse du matériau, mais surtout parce que, faisant corps avec l'édifice, elles ont été pensées en même temps que lui, alors qu'une peinture, par exemple, peut être ajoutée très postérieurement. Peut-on alors penser qu'elles constituent un ensemble cohérent avec une volonté d'ensemble, ce que l'on peut appeler un programme ? Cette dernière ambition, celle de préciser les relations entre les sculptures d'une même église, leur implantation dans une zone particulière de l'édifice puis les relations entre ces diverses zones, ne peut être envisagée qu'au terme de l'analyse. Pour finir il faudra

voir s'il est possible d'identifier le concepteur, ces images ayant pour vocation d'afficher la pensée figurative du concepteur pour un public qu'il faudra définir, mais qui est en relation avec le statut de ces lieux de culte.

Le terme d'*iconographie*, immanquablement renvoie à une pluralité de champs d'intérêts et la bibliographie est immense, selon que l'on insiste sur son aspect analyse d'images, sous son aspect classement, collections, c'est-à-dire constitution de séries d'images représentant le même sujet ou sous son aspect interprétation ou signification. Les études sur l'iconographie médiévale se sont concrétisées de deux manières différentes : des dictionnaires et des études de cas. Rappelons l'*Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau à partir de 1955¹³ puis Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst* entre 1968 et 1976¹⁴, ou plus récemment le *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* sous la direction de Xavier Barral i Altet¹⁵, pour ne citer que quelques exemples. Entre ces différents dictionnaires la conception est très différente : classement selon la Bible, l'Ancien Testament, le Nouveau Testament, les saints, accompagné de nombreuses illustrations pour les deux premiers ; élargissement sur le plan temporel, classement par grands thèmes, par grands concepts et texte seul pour le dernier. Puis, en 2008, Jérôme Baschet théorise l'*Iconographie Médiévale* à partir de quelques exemples¹⁶. Il veut resituer les images dans leur contexte, et montrer que leur environnement, au sens large du terme, fait partie de l'image qui ne peut être comprise en dehors de son environnement physique et intellectuel, de son statut et de son usage. Il veut, par quelques exemples proposer une méthode d'analyse et de mise en contexte des images, montrer que la constitution de séries est indispensable pour comprendre à la fois la continuité et l'inventivité des œuvres médiévales. L'évolution des recherches va dans le sens de la contextualisation des images. Dans le foisonnement des études récentes, contentons-nous ici de rappeler l'un des derniers ouvrages qui se veut une synthèse et un manuel à l'usage des chercheurs : *Les images dans l'Occident médiéval*¹⁷. Dans son introduction, J. C. Schmitt rappelle l'origine du vocabulaire et le premier texte chrétien qui parle d'image, celui de saint Augustin à propos de l'image de Dieu dans le Christ¹⁸. Il aborde donc, dès le début, la relation entre les textes et les images puis pose que la Bible « innerve l'ensemble des représentations iconiques »¹⁹. La question de la représentation, de la ressemblance est posée dès le départ, l'image n'étant jamais une simple illustration d'un texte. Puis vient celui de son rapport à l'ornement et à la pensée figurative, pour aboutir aux questions sur les fonctionnements de l'image.

L'identification des sujets pour les images des chapiteaux romans a déjà fait l'objet de nombreuses publications, car l'intérêt que ces sculptures ont suscité réside, pour une bonne part, dans le fait que les sujets représentés ne sont pas tous immédiatement déchiffrables. Ce goût pour le mystère, pour déchiffrer l'inconnu, a attiré les érudits, les curieux et les chercheurs. Ce sont les études successives qui permettent d'avancer dans la compréhension et il faudra évidemment faire le point sur les acquis des prédécesseurs. Personnellement je dirais sans doute beaucoup moins bien ce que J. C. Schmitt énonce et que je fais volontiers mien : « La puissance d'expression et de signification des images n'est pas inférieure à celle des textes, elle est seulement radicalement différente dans ses instruments comme dans ses stratégies. L'image n'est subordonnée au texte que dans le cas-assez rare où les contemporains ont tenu un discours sur elle, l'ont décrite, commentée et interprétée à leur

¹³ RÉAU 1955.

¹⁴ SCHILLER 1968.

¹⁵ BARRAL I ALTET 2003.

¹⁶ BASCHET 2008.

¹⁷ BASCHET BONNE DITTMAR 2015.

¹⁸ *Ibid.* p. 10.

¹⁹ *Ibid.* p. 16.

manière [...].²⁰ » Les textes et les images seraient donc deux expressions différentes de la même chose, c'est-à-dire d'une pensée. Mettre en parallèle les textes et les images traitant d'un même sujet permettrait de cerner l'ensemble des connotations liées à ce sujet, de pénétrer la pensée dans sa globalité. Mais comme il le précise bien, aucun texte ne parle d'une œuvre en particulier. Deux solutions apparaissent alors, soit lire le maximum de textes contemporains des œuvres, s'imprégner de la culture ambiante, pour trouver les éléments pouvant coïncider avec l'image étudiée ; soit d'abord identifier le sujet représenté, quand cela est possible, puis, rechercher dans les textes la pensée qui s'y rapporte.

En effet si, les représentations de scènes bibliques renvoient de façon évidente aux textes de la Bible et ont donc été identifiées et étudiées dès le début, que viennent faire, par exemple, les êtres hybrides ou les animaux dans une église ? Dans un lieu à priori saint cette débauche de figures laïques a pu dérouter. Si ces images ont permis de susciter un intérêt très large, elles ont donné lieu à des dérives d'interprétations les plus fantaisistes qui ont nuit aux études iconographiques plus sérieuses. Les scènes profanes ont été étudiées en les mettant en relation avec leurs sources : légendes, fables, mythes antiques, etc. mais cela n'explique pas le pourquoi de leur présence dans les églises. D'autres images ne sont apparemment ni religieuses, ni issues d'une tradition antique et ont donc échappé aux études. Il faut donc poser comme préalable que toutes les images ont un rôle à jouer et que leur présence n'est pas une fantaisie décorative. En effet, il semble facile de rejeter dans le domaine du décor tout ce que l'on ne comprend pas, et c'est ce qui a bloqué le processus et entraîné les historiens de l'art dans un formalisme sécurisant. C'est le manque de connaissance qui est à l'origine de ce constat : les textes religieux ont été peu étudiés par les historiens de l'art, le cloisonnement des recherches en est une des causes. Mais il faut noter un changement d'attitude, un renouveau d'intérêt et une approche textuelle forte dans les études les plus récentes, tendant à faire référence de plus en plus aux textes des religieux. Cette nouvelle approche a déjà donné des résultats intéressants et c'est dans cette optique que nous entendons nous inscrire.

Les quatre livres des sentences de Pierre Lombard écrits au milieu du XII^e siècle par un chanoine de Paris²¹, peuvent servir de base pour comprendre la façon de travailler des auteurs contemporains des sculptures. Il s'agit de l'œuvre d'un théologien, au sens contemporain du terme : la théologie pour lui est la Sainte Ecriture accompagnée de l'explication qu'en donne le commentaire autorisé des Pères. Son œuvre est donc essentiellement constitué de références aux Pères de l'Église, en tout premier lieu à saint Augustin, auquel il faut ajouter (dans le désordre) Ambroise, Jérôme, Bède, Jean Chrysostome, Origène, Grégoire le Grand, mais aussi Isidore, Raban Maur, des auteurs plus contemporains comme Pierre Abélard, Hugues de Saint-Victor, mais aussi des citations de nombreux conciles. En prenant par exemple les trois pages du prologue, on trouve déjà une vingtaine de citations dont quatorze sont issues de la Bible, les autres se répartissant entre saint Augustin et saint Hilaire. Cette façon de procéder, en s'inscrivant dans la continuité n'est pas nouvelle. Dominique Alibert²² cite l'exemple de Raban Maur (vers 780-856) qui, plutôt que de faire une œuvre autonome, s'est attelé à synthétiser celles de ses prédécesseur, pour être utile à ses contemporains moins instruits, et à maintes reprises a simplement recopié des passages entiers. G. Dahan, en abordant cette question parle des commentaires anthologiques qui dominent : ce sont des commentaires essentiellement composés de fragments pris aux auteurs précédents. Il donne l'exemple de Raban Maur et analyse ses sources,

²⁰ *Ibid* p. 15.

²¹ PIERRE LOMBARD éd. OZILLOU.

²² ALIBERT 2007.

montrant qu'il n'y a pas de rupture dans la chaîne de la tradition puisqu'il cite aussi bien les anciens que des auteurs très proches de lui. Cette tradition va perdurer et aboutir à la glose dans laquelle les apports propres à chaque auteur ne sont pas négligeables²³.

Un autre exemple, significatif de cette transmission et de la stabilité des références, est celui des écrits de Pierre de Cava. La traduction de son très long commentaire sur le premier livre des Rois (six volumes) est parue à partir de 1989²⁴ sous le nom de Grégoire le Grand. C'est seulement à partir du quatrième volume, suite à une découverte fortuite, que l'auteur fut identifié²⁵. Le fait que l'on ait pu se tromper à ce point sur l'identité d'un auteur prouve bien la stabilité de la tradition exégétique. Ce qui avait paru suspect au traducteur est simplement le fait qu'un texte d'un auteur aussi connu que Grégoire le Grand n'ait pas été cité ailleurs.

Partant de ces deux exemples, il semble donc aussi important de connaître les auteurs anciens que les contemporains, ce qui ne simplifie pas la recherche des références pour les sculptures. Mais la méthode d'exégèse montrant une grande stabilité, il semble plus important de rechercher les commentaires sur un sujet déterminé, quelque soit sa date, plutôt que de se limiter aux écrits des contemporains : tout écrit sur un sujet donné sera donc bon à examiner.

Pour connaître les auteurs ayant écrit sur un sujet donné l'outil le plus performant est sans doute l'ensemble des lexiques de la Patrologie de Migne²⁶. Ensuite, on dispose de la collection des « Sources Chrétiennes »²⁷ qui a l'avantage de proposer des traductions en français accompagnées de notices sur leurs auteurs et d'analyses des œuvres. Mais il ne faut pas oublier que la toute première référence est la Bible. Ne pouvant connaître tous les textes bibliques par cœur, une *Concordance* est toujours la bienvenue.

En dehors de saint Augustin et de Grégoire le Grand qui semblent incontournables comme initiateurs et parce que ce sont ceux qui sont cités le plus souvent, il est important aussi de repérer les auteurs encyclopédiques, ceux qui ont abordé le plus de sujets variés ou qui ont rassemblé dans leurs écrits les notions les plus communément admises. Sur ce point on peut citer, échelonnés dans le temps : Isidore de Séville (environ 560-636) et Raban Maur (environ 780-856) déjà bien repérés. Pour le XII^e siècle Honorius dit d'Autun (environ 1080-1153), Hildebert de Lavardin (1055/6-1133/4) et Bruno d'Asti (ou de Segni, 1045/49-1123), qui ont ma préférence pour leur aspect vulgarisation et une écriture assez abordable pour une non latiniste. Par contre Hugues de Saint-Victor (1096/97-1191) est tout spécialement intéressant comme représentant des auteurs plus personnels et intellectuels et donc nous montrant des courants d'idées plus contemporaines (de même que Bernard de Clairvaux par exemple). On ne peut tous les citer et leur nombre donne le vertige. Les choix relèvent donc aussi des rencontres de hasard et des choix arbitraires.

Une fois étudiés les sujets à la lumière des textes, l'ambition est de voir s'il est possible de trouver une logique, une organisation générale des thèmes dans une église, c'est-à-dire un programme, une pensée unique à la base de la conception des sculptures. Cette idée a déjà été posée par de nombreux auteurs, mais les réponses semblent difficiles. Prenons l'exemple d'une œuvre emblématique, très connue et très étudiée : le cloître de Moissac. En 2001, Quitterie Cazes et Maurice Scellès montrent que les sculptures sont le résultat d'une œuvre très intellectuelle, mais ne trouvent pas de programme général, ils pensent plutôt à des regroupements autour d'un personnage ou d'un

²³ DAHAN 2007, p.117-118.

²⁴ S.C. 351 puis 391, 432, 449, 469, 482.

²⁵ Pierre de Cava, abbé de Venosa (Italie), abbatiait très long, de 1070/1079 à 1123.

²⁶ Quatre volumes d'index : volumes 218 à 221.

²⁷ Actuellement plus de 500 volumes sont déjà parus.

thème²⁸. Chantal Fraïsse²⁹ se pose la même question au sujet du même cloître et pense que l'ensemble des quatre piliers d'angle sont la clef pour rechercher un programme d'ensemble, car les Apôtres qui y sont représentés seraient les auteurs-cautions de l'œuvre sculptée. Elle pense aux miniatures des bibles illustrées où chaque livre s'ouvre sur l'effigie de l'auteur et montre que, sur les piliers, chaque Apôtre tient un livre et semble montrer du doigt un des chapiteaux proches. Elle étudie alors les chapiteaux à partir des textes d'Irénée de Lyon (vers 130-202) sur la Tradition des Apôtres. Mais ses conclusions n'entérinent pas cette hypothèse, le propos semblant plus complexe et elle conclut en expliquant que les sujets des chapiteaux sont reliés seulement par « la secrète unité de leur sens spirituel », renonçant à expliquer un lien direct entre l'Apôtre figuré sur le pilier et les sujets traités sur le côté du cloître qui lui semblait réservé³⁰. Elle pense que les chapiteaux expriment plutôt un commentaire des Écritures, celui d'Irénée de Lyon sur la Tradition des apôtres, d'où la représentation des apôtres comme auteurs-caution, et celle de Durand de Bredon, abbé de Moissac et évêque de Toulouse, revendiquant leur filiation. Penser qu'un commanditaire s'est inspiré d'un auteur en particulier, et non directement des textes bibliques est particulièrement intéressant et correspond bien à notre propre recherche.

Tout ceci est à penser spécifiquement par rapport à l'Auvergne. Nous entendons sous ce terme générique nous situer dans l'ancien diocèse de Clermont qui coïncide plus ou moins avec les quatre départements de la région actuelle, le Puy-de-Dôme, le Cantal, une partie de la Haute-Loire et le sud de l'Allier. La région est considérée comme « un pays de transition entre le nord et le midi, mais aussi entre l'est et l'ouest de la France³¹.

Les églises choisies étant, dans leur majorité, les plus connues, elles ont été déjà étudiées. Il nous semble donc logique de commencer par faire le point sur les acquis en rappelant les études antérieures, puis de présenter en détail chacun des édifices choisis. Nous analyserons ensuite toutes les sculptures en recherchant, comme nous l'avons dit, le sujet représenté, les sources textuelles mises en jeu, mais aussi la pensée religieuse qui s'y exprime, soit de façon évidente, soit de façon plus allusive. C'est cette pensée, à l'origine des décors des églises, qui permet de comprendre les préoccupations d'une société ou plus précisément d'une communauté et peut-être celles d'un individu, le concepteur. C'est cet aspect que nous voulons privilégier.

²⁸ CAZES SCELLÈS 2001.

²⁹ FRAÏSSE 2007.

³⁰ Ibid. p. 269.

³¹ TEYSSOT WANEGFFELEN 2001, p.16.

1^{ère} PARTIE

Ce que l'on sait, ce que l'on voit

Des textes et des sculptures

Chapitre 1 : Historiographie de la sculpture romane en Auvergne

La redécouverte des ensembles sculptés des églises romane s'est faite progressivement tout au long du XIX^e siècle. La prise de conscience de l'intérêt de protéger les monuments anciens a mené à concevoir un inventaire des éléments les plus significatifs, et la création d'un poste d'inspecteur général des monuments historiques, en 1830, ont marqué le début des études. Il s'agissait de parcourir la France pour repérer les monuments à protéger et de constituer un catalogue. La première tournée va s'intéresser au nord de la France. C'est Prosper Mérimée qui, le premier va venir en Auvergne en 1838³².

Prosper Mérimée inspecteur des monuments historiques

Lors de son voyage en Auvergne il arrive par Montluçon puis Nérès où il s'intéresse à l'église qu'il date du XI^e siècle et qualifie de « byzantine » et trouve le travail des chapiteaux extrêmement grossier. Il continue son voyage dans le Limousin³³. Puis c'est le Cantal : à Aurillac il note qu'il ne reste rien de l'ancienne église Saint-Géraud. Puis il passe à l'église de Saint-Sernin où il note une rangée de modillons fantastiques.³⁴ Après Conques il va à Brioude, « église byzantine d'un grand caractère », où il remarque que le chœur a été refait au XII^e siècle, et analyse l'architecture, et note « l'ornementation bigarrée » de l'extérieur. C'est l'ornementation intérieure qui, pour lui est la plus remarquable, il note que les chapiteaux se rapprochent de l'antique : génie ailé, griffons par exemple. Mais juge que : « la fantaisie byzantine, son caprice bizarre se révèlent bientôt dans les additions qui surchargent le type original. [...] j'ai remarqué un diable à tête de taureau, étranglant deux joueurs de harpe, avertissement charitable, donné à messieurs les jongleurs, ennemis naturels des ecclésiastiques [...] un autre chapiteau montre, sur chacune de ses faces, un aigle aux ailes déployées [...] son grand caractère ainsi que sa parfaite exécution m'ont tellement frappé, que je le crois digne d'être moulé pour la collection de l'école des Beaux-arts. » Il s'intéresse ensuite aux chapiteaux végétaux et aux fresques de la chapelle Saint-Michel. Son analyse est précise et l'ensemble de l'église est examinée en détail³⁵. Au Puy-en-Velay il monte à la chapelle Saint-Michel et note la qualité des sculptures du portail³⁶. À Saint-Paulien il ne s'arrête pas aux chapiteaux, il note simplement que l'église a été défigurée par des réparations modernes.

À Issoire, il décrit l'architecture, il remarque les chapiteaux du chœur et décrit celui des « Maries au tombeau », puis précise qu'à l'exception des griffons, il n'y a nul souvenir antique. À l'extérieur il remarque les reliefs incrustés et le zodiaque dont il juge les médaillons sculptés grossièrement³⁷. Pour Notre-Dame-du-Port il distingue deux types de chapiteaux, ceux « à larges feuilles de galbe corinthien » et les chapiteaux historiés. Il ne comprend pas tous les sujets mais pense à « des allusions mystiques ». Il compare la représentation des vices et des vertus à celles des peintures de Brioude et note les inscriptions. À l'extérieur il s'attarde sur la façade sud mais a du mal à identifier les personnages³⁸.

L'église de Saint-Nectaire est, pour lui, une copie d'Issoire et de Notre-Dame-du-Port. Il s'attarde sur la description des sujets représentés sur les chapiteaux du chœur qu'il juge très frustes

³² MÉRIMÉE éd. AUZAS, p. 10.

³³ *Ibid.* p. 489.

³⁴ *Ibid.* p. 522.

³⁵ *Ibid.* p. 551-552.

³⁶ *Ibid.* p. 564.

³⁷ *Ibid.* p. 588-589.

³⁸ *Ibid.* p. 592-593.

puis remarque les couleurs : « à force de barbarie, le barbouilleur a fait une restauration presque intelligente. ³⁹ »

À Mozat ce qu'il trouve de plus intéressant ce sont les chapiteaux qu'il compare aux meilleurs de Brioude mais : « ce ne sont que des fantaisies d'artistes ou peut-être quelques figures symboliques. ⁴⁰ » Il va ensuite à Ennezat où il note un très petit nombre de chapiteaux historiés d'exécution fort médiocre ⁴¹. Il termine son voyage dans l'Allier avec Souvigny et Saint-Menoux.

La part donnée aux sculptures est assez faible, mais il s'y intéresse et cherche à comprendre. On constate que sa culture est essentiellement tournée vers l'Antiquité mais il connaît aussi les épisodes de la Bible, ce sont donc ces sujets qu'il repère en majorité.

D'abord l'architecture

C'est avec l'architecte Mallay, en 1841 ⁴², que commence la véritable prise de conscience de l'intérêt des sculptures des églises « romano-byzantines ». Plusieurs planches, à la fin de son ouvrage, montrent des chapiteaux de Notre-Dame-du-Port (planches 7 et 8), d'Issoire (planche 17, 18 et 19), d'Orcival (planche 38) et de Saint-Nectaire (planche 41). La curiosité des érudits locaux se développe alors rapidement à sa suite. Leur intérêt se porte sur les ensembles architecturaux, les sculptures étant vues comme un élément de valorisation du bâtiment, comme une décoration, et non comme un sujet d'étude à part entière. Leur sagacité s'exerce surtout sur les inscriptions repérées sur les chapiteaux, chacun rivalisant d'ingéniosité. Seuls les ronds-points des chœurs de quelques églises autour de Clermont attirent alors leur attention à cause du nombre important des sculptures.

Les grands ensembles évangéliques

Les chapiteaux des ronds-points des chœurs, de Notre-Dame-du-Port, d'Issoire et de Saint-Nectaire, montraient des scènes évangéliques facilement repérables pour des personnes ayant un minimum de culture religieuse. Les autres sculptures, celles des chapiteaux des nefs, sont alors qualifiées de décoratives. En effet, les végétaux, animaux et personnages qui y sont sculptés ne rappellent pas des épisodes connus, tout au plus renvoient-ils à une culture antique qui, placée dans une église, rajoute à la perplexité. C'est l'abbé Craplet ⁴³ qui va fournir le premier l'analyse la plus complète de ces ensembles architecturaux et sensibiliser le public à l'intérêt de ces sculptures. Sa publication de *L'auvergne romane* dans la collection Zodiaque restera très longtemps la seule référence en la matière. Pourtant n'y sont étudiées que cinq église : Orcival, Notre-Dame-du-Port, Saint-Nectaire, Issoire, Mozat, même s'il donne, en tête de son ouvrage, une carte montrant les nombreux édifices romans de la région (**fig. 2**). Mais chaque notice est très complète : historique, plan et données technique, et surtout la description de tous les chapiteaux sculptés. Son étude met à la portée du grand public un ensemble de photos les montrant.

La sculpture en Auvergne comme un tout

Il faut attendre Zygmunt Swiechowski ⁴⁴, en 1973, pour trouver un auteur qui prend la sculpture comme objet spécifique d'étude. Il analyse d'abord les grands ensembles déjà repérés, puis

³⁹ *Ibid.* p. 611.

⁴⁰ *Ibid.* p. 623.

⁴¹ *Ibid.* p. 624.

⁴² MALLAY 1841.

⁴³ CRAPLET 1955.

⁴⁴ SWIECHOWSKI 1973.

se lance dans un inventaire très complet des autres thèmes, ne se limitant pas cette fois à quelques édifices prestigieux. Son ouvrage reste encore à ce jour une référence. Le plan du livre montre bien son approche novatrice : les cycles (programmes des églises de Notre-Dame-du-Port, Saint-Nectaire et Issoire) ; les sujets particuliers médiévaux ; les sujets particuliers antiques (survivance importante en Auvergne) ; les ateliers et leur chronologie. Il s'intéresse donc à la fois aux sources autres que bibliques, aux hommes qui ont conçu les sujets et aux artisans-sculpteurs qui les ont exécutés. Personne n'a, depuis, relevé le déficit de continuer dans cette voie. C'est pour le tourisme, de plus en plus important, que vont se diriger ensuite les publications : monographies et guides de visite.

Les autres pistes : belles photos, monographies et guides touristiques.

Les monographies et les guides touristiques vont faire de nouveau la part belle à l'architecture et à une vision plus multidisciplinaire (histoire des bâtiments, pèlerinages, objets, etc.). Les sculptures restent un des éléments de l'ensemble. Avec le développement des illustrations photographiques les sculptures vont devenir ornement, elles vont ponctuer les pages de texte et rendre attrayantes les publications qui ne vont pas y gagner en érudition, mais souvent les mêmes analyses se retrouvent répétées à l'infini.

Pourtant certains se passionnent pour « la symbolique » de la sculpture romane et vont s'acharner à « lire » les images des chapiteaux⁴⁵. Malheureusement les excès de lectures trop personnelles et peu étayées se multiplient et éloignent les chercheurs des études iconographiques. Mais parallèlement, ce sont ces ouvrages qui, aiguisant la curiosité du public, vont développer l'intérêt pour les sculptures romanes.

Méfiance et intérêt

La méfiance à l'égard des explications des sculptures va donc pénaliser les recherches sur l'iconographie. Les universitaires vont chercher à s'ancrer sur des valeurs plus sûres, plus « scientifiques » que sont les recherches archéologiques et l'analyse du bâti.

Vont se multiplier aussi les ouvrages répertorient les églises, montrant ainsi la richesse de la région sur le plan de l'architecture romane. Pierre et Pascale Moulier⁴⁶, en 1999, s'intéressent aux églises de Haute-Auvergne : trois volumes qui font un inventaire très précis de ces bâtiments parfois modestes et trop souvent oubliés. Les sculptures sont citées et des dessins en montre des exemples. Ce sont certainement les auteurs qui ont le plus répertorié les sculptures, cherchant même leur signification. En 2000, le guide Chamina propose aux touristes un recensement de 1000 édifices religieux, chacun étant cité avec une indication sur deux ou trois lignes, des parties romanes. Les auteurs font remarquer qu'à lui seul le département du Puy-de-Dôme compte 250 églises ayant conservé des parties romanes. Si les sculptures ne sont pas analysées, l'ouvrage reste une base intéressante pour la recherche des sites.

L'ouvrage de Bruno Phalip⁴⁷, en 2013, qui fait suite à un travail de recherche antérieur⁴⁸, constitue une importante somme portant également sur l'ensemble de la région, mais laisse peu de place à la sculpture : un exemple par église tout au plus. Son propos est de classer les édifices : les premiers s'extrayant avec peine de l'Antiquité tardive, puis ceux du diocèse primitif de Clermont, et pour finir ceux du diocèse du Puy. Il donne une part importante à l'histoire et aux personnages

⁴⁵ Par exemple BLANC 1987.

⁴⁶ MOULIER 1999-2001.

⁴⁷ PHALIP 2013.

⁴⁸ PHALIP 2001.

(évêques, seigneurs, etc.). La prise en compte des sculptures n'est qu'accessoire et les sujets représentés seulement nommés.

Émile Mâle, Jean Wirth et Jérôme Bachet

Trois jalons importants, mais qui n'excluent pas d'autres auteurs, montrent que l'étude iconographique n'est pas abandonnée et que des chercheurs sérieux s'intéressent à la question. Mais c'est sur le plan national et même international que les principales études sont menées. L'idée que l'iconographie romane peut-être le reflet de la culture de l'époque amène les auteurs à rechercher de façon plus précise les sources des images dans les textes constituant la culture des religieux et ceux qu'ils produisent eux-mêmes. Le champ d'investigation s'élargit donc considérablement. De la Bible comme unique recours, on passe à un ensemble des plus volumineux : textes antiques étudiés lors de la formation, exégèses des Pères de l'Église, sermons, mais aussi légendes et textes apocryphes.

Si Émile Mâle, avec sa recherche sur l'art religieux du XII^e siècle en France⁴⁹ est considéré comme un pionnier dans cette voie, c'est justement qu'il n'hésita pas à convoquer des sources variées, par exemple à remonter à des sources orientales et surtout il a initié les recherches sur la liaison entre sculpture et pensée chrétienne. Né à Commentry dans l'Allier, il aurait pu s'intéresser à la sculpture de la région, mais la part donnée à la sculpture auvergnate, ce qui nous intéresse ici, est faible : il cite seulement sept églises du Puy-de-Dôme (trois chapiteaux et le portail de Notre-Dame-du-Port à Clermont, le petit bas-relief de la multiplication des pains de Saint-Austremoine d'Issoire, deux chapiteaux et le linteau de la Vierge pour Saint-Pierre de Mozac, cinq chapiteaux de Saint-nectaire, et un chapiteau pour Menat, Royat et Volvic) ; trois églises de l'Allier (un chapiteau de Sainte-Croix de Gannat, de Saint-Julien de Meillers et de Souvigny) deux églises de la Haute-Loire (quatre chapiteau de Saint-Julien de Brioude, le portail de Saint-Michel d'Aiguilhe ; trois églises du Cantal (le tympan de Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, un chapiteau de Saint-Gal de Roffiac et un de Trizac). Le bilan est donc assez maigre, ce qui est logique dans un ouvrage qui se veut une synthèse de la France entière.

L'ouvrage de Jean Wirth⁵⁰ sur l'image à l'époque romane reste une référence dans le domaine de l'iconographie. En étudiant la formation des codes iconographiques dans les périodes précédentes, puis en analysant les variations et les ruptures successives des solutions trouvées il montre que, les images n'étant pas aussi immuables et stables dans le temps, loin d'être une gêne pour l'étude des bâtiments, elles peuvent apporter leur part à l'histoire en aidant à dater les églises. Ce sujet fait ensuite l'objet d'un ouvrage spécifique sur les problèmes de datation⁵¹, qui prend largement en compte la sculpture auvergnate. Toutes les grandes églises romanes sont citées et des églises moins connues sont utilisées en référence, montrant une bonne connaissance de la région (Besse-en-Chandesse, Bulhon, Droiturier, et Thiers par exemple). On compte une douzaine de photos de chapiteaux auvergnats. Montrer que l'étude des images est utile à l'histoire, voilà de quoi renouveler son intérêt aux yeux des chercheurs. C'est donc une grande avancée.

L'intérêt pour la région de l'Auvergne se fait donc, pour ainsi dire, de façon négative : elle pose problème (c'est le problème de datation qui a amené Jean Wirth à s'intéresser à l'Auvergne). Après avoir parue secondaire elle prend de l'intérêt et paraît comme un domaine encore inexploré et significatif, pour ne pas dire exotique vue de Paris.

⁴⁹ MÂLE 1998.

⁵⁰ WIRTH 1999.

⁵¹ WIRTH 2004.

En 2012, c'est sous un titre très généraliste « le monde roman, par delà le bien et le mal » que Jérôme Basche, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittamar⁵² publient en fait une analyse des sculptures de quelques édifices auvergnats. Le titre n'annonce pas que ce sont seulement quatre églises auvergnates qui représentent pour lui le monde roman. Un bel hommage pour l'Auvergne ? Pourquoi alors ne pas l'annoncer ? L'Auvergne ne serait-elle pas vendeuse ? Ils ne citent d'ailleurs aucun chercheur local. D'autre part, la thèse développe des idées qui semblent trop personnelles et peu fondée sur la pensée religieuse de l'époque. Un seul exemple permet de contester cette démarche : après avoir montré que les feuillages des chapiteaux de la nef de l'église Notre-Dame-du-Port n'avaient rien de naturaliste (ce qui semble une bonne analyse), il étend son idée à tout l'édifice, au point de voir dans l'ange, représenté sur le chapiteau d'Adam et Eve, un génie de la nature (quel rapport avec le péché originel ?).

Les images mais aussi les textes

Il semble évident que la sculpture d'Auvergne n'est pas isolée ni très différente de celle des autres régions et que les études de thèmes faites dans d'autres régions sont très utiles pour la comprendre. Il faut donc ne pas négliger les articles analysant des œuvres ponctuelles. Yves Christe semble un auteur particulièrement perspicace et sa culture l'a amené à éclaircir bien des points. Sa démarche est un modèle : analyse précise des sculptures ou des images, recherche des textes pouvant éclairer les sujets et contexte historique. Chez lui, pas de grandes ambitions généralistes, mais une spécialisation qui l'amène à fouiller un sujet dans toute son ampleur. Je citerais comme référence, parmi d'autres, son étude des représentations de la vision de Matthieu⁵³ qui permet de comprendre sa démarche : citer les passages bibliques mis en jeu, analyser précisément l'image et ses signes iconographiques, en dégager les significations successives avec l'appui d'images voisines ou synonymes, rechercher des textes contemporains et des textes constituant la culture des religieux. Marcello Angheben continue dans cette voie et élargie le propos en restituant les sculptures dans l'ensemble du bâtiment⁵⁴.

Des pistes à explorer, une méthode à construire

Partant de ces derniers modèles, il semble nécessaire, en réinvestissant les recherches fondamentales de Bernard Craplet et de Zigmunt Swiechowski, d'envisager d'abord un réexamen des sculptures auvergnates à la lumière des textes. Les textes bibliques, ayant été repérés dès le début, ils ne semblent pas poser de problème, mais en rester aux origines antiques (fort bien identifiées par Swiechowski) ne suffit pas. L'ambition est ici de voir s'il est possible d'identifier des pensées plus contemporaines aux œuvres pouvant être à l'origine des œuvres sculptées. Que lisaient les religieux en Auvergne ? Que contenaient leurs bibliothèques ? Trouve-t-on des auteurs religieux dans la région au XII^e siècle ? Et cette approche permet-elle de comprendre la pensée qui a présidé au choix des sujets représentés ? Les textes et les images devraient s'éclairer mutuellement, étant les expressions d'une même culture.

⁵² BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2. Cette publication fait suite, en la vulgarisant, à l'étude plus complète : BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1.

⁵³ CHRISTE 1973.

⁵⁴ ANGHEBEN 2003.

Chapitre 2 – Les textes de référence

Si, pour comprendre les images, il faut connaître la pensée du concepteur, il faudrait donc connaître sa culture religieuse, c'est-à-dire en premier lieu sa formation, puis l'impact du contexte dans lequel il évolue, les lectures qu'il a pu faire.

La formation des clercs

Les religieux, et particulièrement les évêques et les abbés, à l'origine des créations les plus importantes, reçoivent une formation qui conditionne leur pensée. Cette culture est donc importante à connaître. Pierre Richer⁵⁵ a bien étudié cette question et montre que, jusqu'au XI^e siècle, l'enseignement est basé sur les textes classiques et donc profanes. Les chrétiens de l'Antiquité tardive ont reçu l'éducation classique et les valeurs humanistes qu'elle présentait tout en mettant en garde les fidèles contre l'immoralité des textes profanes⁵⁶. L'auteur cite alors saint Augustin : « comme les hébreux utilisant les dépouilles des égyptiens, les chrétiens avaient le droit de tirer partie des vérités que pouvaient renfermer les doctrines païennes, ces vérités appartenant à Dieu ». Il s'agissait de former un type humain parfaitement développé à partir duquel pouvait se greffer la grâce divine. Il cite⁵⁷ encore Grégoire le Grand qui, dans son commentaire sur le livre des rois explique que le seul but des arts libéraux est de comprendre plus fidèlement les paroles de Dieu grâce à la formation qu'ils procurent.

Certains vont alors s'inquiéter, montrer l'incompatibilité des cultures profanes et chrétiennes et rappeler qu'il est urgent d'étudier la Bible qui « transmet toute science et doctrine »⁵⁸. La Bible va donc devenir le seul enseignement pour les moines puisqu'elle contient en elle toutes les disciplines. Le psautier va prendre une importance toute particulière : appris par cœur par ceux qui ne savent pas lire et outil de base pour l'apprentissage de la lecture. Il faudra attendre le XI^e siècle pour que l'on redécouvre les richesses de la littérature antique avec en particulier les poètes Virgile et Ovide⁵⁹.

On peut donc déjà noter que les textes antiques ont une importance toute particulière puisque, que ce soit directement par leur formation, ou indirectement en lisant les Pères de l'Eglise, les religieux des XI^e et XII^e siècles les connaissent forcément. Il n'est donc pas étonnant que des sujets faisant référence à l'Antiquité aient été repérés dans la sculpture.

Les écoles

Pierre Riché et Jacques Vergé, dans une de leurs nombreuses études⁶⁰, parlent de la floraison des écoles au XII^e siècle⁶¹ : Abélard et l'école de Laon puis de Paris, l'école de Saint-Victor de Paris avec en particulier Hugues, l'école de Chartres avec Bernard, puis celles d'Orléans, Angers, Tours, etc. dont le programme peut se résumer ainsi : les arts libéraux avec surtout la grammaire, un retour à l'humanisme, le droit, les sciences (dont la musique et la médecine) et la théologie qui comprend la dialectique, l'exégèse et la science théologique.

⁵⁵ RICHÉ 1999.

⁵⁶ *Ibid.* p. 27.

⁵⁷ *Ibid.* p. 32.

⁵⁸ *Ibid.* p. 33.

⁵⁹ *Ibid.* p. 110.

⁶⁰ RICHÉ, VERGÉ 2006.

⁶¹ *Ibid.* p. 93.

Il faut revenir au premier ouvrage pour confirmer que, au sud de la Loire, les foyers de culture monastique sont rares. Seuls sont cités Moissac et Limoges comme exemples de centres réformés par Cluny et s'ouvrant à la culture⁶² ou encore Aurillac et Conques⁶³. Mais cela ne veut pas dire que les religieux installés en Auvergne n'ont pas profité ailleurs de cette culture lors de leurs études. On sait que, déjà au X^e siècle, les échanges sont nombreux (par exemple l'évêque du Puy avec Ripoll en Espagne dès le X^e siècle)⁶⁴.

Les bibliothèques

Pour se faire une idée des références qui constituent leur culture, on peut examiner les ouvrages constituant les bibliothèques. Pour le XI^e siècle Pierre Riché⁶⁵ cite un catalogue de Cluny qui montre la variété des 65 ouvrages répertoriés, parmi lesquels se trouvent des auteurs antiques, des Pères de l'Eglise mais aussi des auteurs plus contemporains : Tertullien, Cyprien, Denys, Grégoire, Rémi, Haymon, Isidore, Orose, Tite-Live. Un autre exemple : Abbon fait de Fleury le principal foyer d'études monastiques en France dont on conserve encore une centaine de manuscrits du X^e siècle actuellement dispersés dans plusieurs bibliothèques européennes. Là aussi la variété est très grande.

Donc, en dehors de la Bible, évidemment omniprésente, les bibliothèques offrent aux religieux des connaissances très larges. Malgré le vide apparent au niveau de l'Auvergne peut-on se faire une idée des bibliothèques autour de Clermont ?

Dans son catalogue des manuscrits de la bibliothèque de la ville de Clermont-Ferrand⁶⁶, Camille Coudert explique que « la meilleure partie des manuscrits de Clermont vient des collections formées par les bénédictins de Saint-Allyre, les dominicains, les Carmes et le chapitre de la cathédrale. Il donne ensuite la liste d'ouvrages entrés au XVII^e siècle à la bibliothèque royale, grâce à Colbert à Paris qui contient, pour ce qui nous intéresse, 36 manuscrits datés entre le X^e et le XII^e siècle. Si on essaie de résumer, on trouve : 6 manuscrits de commentaires sur l'Ancien Testament ; *La guerre des Gaules* de César, Fortunat et les *Antiquités juives* de Flavius Josèphe ; seulement quelques manuscrits concernant des auteurs chrétiens des premiers siècles (Jérôme, Ambroise, Jean Chrysostome, Denys l'Aréopagite, Léon le Grand) dont 5 concernent saint Augustin ; de nombreux ouvrages variés (histoire des conciles, polémiques contre les hérétiques, chroniques, institutions et lois...) ; mais surtout de nombreux écrits hagiographiques (environ une vingtaine de saints concernés).

La bibliothèque la plus importante semble avoir été celle de l'abbaye Saint-Allyre de Clermont. Dans le manuscrit 241 de la bibliothèque de Clermont (ensemble de pièces allant du IX^e au XIII^e siècle) se trouve un catalogue de cette bibliothèque de Saint-Allyre. Elle contenait d'abord beaucoup de manuscrits à usage religieux : 7 missels, évangiles, épîtres, hymnes, Ancien Testament, psautier, lectionnaire, hagiographie ; plusieurs œuvres de Grégoire le Grand et de saint Augustin (I^e siècle), deux d'Anselme (1033-1109) et un de Prosper d'Aquitaine (390-455). Puis d'autres auteurs très variés : dans le désordre, Donat (IV^e siècle), Virgile (I^e siècle av. J.C.), Boèce, Salluste (I^e siècle av. J.C.), Sedulius (poète du V^e siècle), Arator (poète chrétien du VI^e siècle), Ovide (43 av. J.C., 18 apr. J.C.), Prudence (poète chrétien du IV^e siècle), Caton (234 av. J.-C., 149 av. J.-C.). Brigitte Fray-Lepoitevin a étudié cette question dans un article très documenté⁶⁷, mais qui couvre l'ensemble des périodes.

⁶² RICHÉ 1999. p. 145 et suivantes.

⁶³ *Ibid.* p. 137.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibid.* p. 141.

⁶⁶ COUDERT 1890.

⁶⁷ FRAY-LEPOITEVIN 1999, p. 175-204.

Quant à la bibliothèque du chapitre de la cathédrale on en conserve à Clermont seulement 10 manuscrits dont un seul concerne la période qui nous occupe : *l'Histoire des Francs* de Grégoire de Tours. Un autre, du X^e siècle, est un lectionnaire carolingien⁶⁸. Pourtant cette bibliothèque contenait aussi des ouvrages de Jean Chrysostome, Isidore de Séville (les *Éthymologies*), Grégoire le Grand (*Morales sur Job*), Bède le Vénérable et Virgile, qui sont cités dans l'étude de Christian Lauranson-Rosaz sur le trésor de la cathédrale de Clermont⁶⁹. En l'an 1000, l'inventaire parle de trente-sept volumes, tous religieux (missels, lectionnaires, textes bibliques, etc, les *Éthymologies* d'Isidore de Séville, les vies des Pères), sauf un Virgile⁷⁰ (**fig. 4**).

Les renseignements sont donc assez minces mais montrent que les ouvrages présents à Clermont au XI^e et XII^e siècle étaient variés et finalement peu différents de ceux des bibliothèques des autres régions. Les ouvrages d'auteurs antiques n'en sont pas absents même si, évidemment, ce sont les ouvrages liturgiques et hagiographiques qui semblent dominer. Saint Augustin est le Père de l'église le plus représenté. On peut être également frappé par l'absence d'auteurs contemporains.

Il semble donc que la constitution des bibliothèques des établissements religieux de Clermont n'est pas suffisamment connue pour nous assurer la connaissance de la culture et des préoccupations des commanditaires des sculptures. Il faut donc revenir à des références plus générales.

Les échanges

La formation des religieux se prolonge tout au long de leur parcours, par la lecture mais aussi par les échanges entre monastères. L'exemple le plus parlant est celui des réseaux bénédictins qui permettent des contacts dans toute l'Europe. Dans son étude sur ces réseaux, Jean-Loup Lemaître⁷¹ montre qu'un monastère est évidemment en contact avec ses communautés subordonnées, mais aussi se crée tout un réseau de confraternités issues du désir d'unir les morts dans une prière collective. Au-delà de ces commémorations, les religieux vont être reçus dans les communautés associées et y rester aussi longtemps qu'ils le désirent. Ces séjours sont l'occasion de contacts et d'échanges.

L'auteur montre qu'ils ne sont pas absents en Auvergne, à travers l'exemple de l'abbaye de La Chaise-Dieu qui fait partie de deux confréries différentes, celle de Saint-Pierre de Solignac (près de Limoges) et celle de La Sauve-Majeur (près de Bordeaux), ce qui donne un nombre impressionnant de points de chute potentiels. Il semble donc intéressant de noter que la consultation de bibliothèques variées a été possible dans ce cadre.

La culture des religieux est donc très éclectique, la Bible en tout premier lieu, les commentaires qu'en ont fait les Pères de l'Église dans les premiers siècles, surtout saint Augustin et Grégoire le Grand, mais aussi les auteurs antiques.

⁶⁸ *Ibid.* p. 191.

⁶⁹ LAURANSON-ROSAZ 1996, p. 12-18.

⁷⁰ TARDIEU 1870, p.649.

⁷¹ LEMAITRE 2004

Chapitre – 3 : Sculptures retenues

Comme on l'a annoncé, ce sont, au total, neuf églises dont les sculptures vont être analysées. Le nombre de sculpture est très varié selon les bâtiments. Il est donc important de les présenter d'abord. Cinq de ces églises sont bien conservées et quatre sont dignes d'intérêt même en l'absence de certaines de leurs parties.

A – Les églises bien conservées

a-Clermont-Ferrand : église Notre-Dame-du-Port (fig.5) :

Points de repère historiques

La plus célèbre des églises romanes d'Auvergne se cache en contrebas de la rue du Port, l'accès se faisant par des escaliers et, comme elle est incluse dans les rues étroites et les maisons, il est impossible d'en avoir une vue d'ensemble. Elle est entièrement construite en arkose, donc une pierre claire qui contraste avec la cathédrale gothique toute proche, construite en pierre de Volvic noire, qui la domine en haut de la colline.

Dès 1866 l'abbé Louis-Antoine Chaix⁷², publie des sources importantes et même leur traduction. Il avance le nom d'Etienne II, évêque de Clermont de (937 à 984 environ) comme fondateur. Son étude est très complète : histoire, analyse du bâtiment et des sculptures, traditions liées au pèlerinage, etc.

Pourtant dans toutes les études suivantes sur Notre-Dame-du-Port, l'histoire du bâtiment paraît fixée et reprise d'un auteur à l'autre. C'est *Le guide du tourisme* d'Henry et Emmanuel Du Ranquet en 1935⁷³ qui est le plus prolixe (8 pages). Le nom du Port viendrait de « *Portus* » qui, en latin, veut dire « entrepôt », rappelant que l'église a été construite à un carrefour commercial en dehors des remparts de la ville. Les étapes de l'histoire sont bien détaillées, mais ne reposent sur aucun document bien précis. Il semble qu'une sorte de légende se soit forgée progressivement dans laquelle il est bien difficile de déterminer les faits avérés. En effet les preuves manquent et bien peu de sources sont citées.

Une chronologie bien installée, faisant remonter la fondation à saint Avit au VI^e siècle, se propage inlassablement même si elle repose sur bien peu de documents. Seul un texte de l'évêque de Clermont Pons en 1185 semble bien connu: il lance un appel aux fidèles pour des travaux importants à Notre-Dame-du-Port, mais n'explique pas le but précis. De plus, les historiens discutent la signification des mots et ne s'entendent pas sur le fait de savoir s'il s'agit de construction ou de travaux. C'est Louis-Antoine Chaix, en 1866 qui en donne la première transcription en latin et la traduction : « [...] ad constructionem ecclesiae Portuentis » et « [...] de contribuer à la réparation de l'église du Port[...] ». Pour lui il s'agit de réparations, mais le mot *constructio* veut dire construction, ou même édifice, on peut donc comprendre aussi qu'il s'agit simplement de l'édifice qu'est l'église du Port, ou de la construction de l'église du Port : on ne peut rien en déduire.

⁷² CHAIX 1866.

⁷³ DU RANQUET 1935.

Emmanuel Grélois, lors d'un colloque de Brioude (43) en 2007⁷⁴, reprenant des éléments de sa thèse sur l'établissement du quartier du Port⁷⁵, vient récemment de remettre en question tout cet échafaudage : rien n'aurait existé avant Étienne II qui serait le concepteur de l'édifice à la fin du X^e siècle (épiscopat de 940 à 970 environ confirmant ainsi les travaux de L. A. Chaix⁷⁶). Son étude reprend les sources et montre comment le chapitre a pu modifier l'histoire pour donner plus de prestige à l'édifice, en faisant remonter sa construction à une époque ancienne et concurrencer, voir éliminer, l'église Saint-Laurent toute proche. Il rend d'ailleurs hommage à l'abbé Chaix pour sa clairvoyance⁷⁷. On peut supposer, d'après ces éléments, qu'il s'agit d'une église antérieure à celle que nous avons actuellement.

Il commence par expliquer que « aucun édifice, aucune institution ecclésiastique à Clermont, en dehors du Port, n'a fait l'objet d'un discours aussi élaboré pour promouvoir son ancienneté et son prestige ». Puis, revenant aux sources il montre qu'aucun document ne la mentionne avant le X^e siècle. Elle est alors mentionnée sous son nom primitif de Sainte-Marie-Principale. Il montre ensuite que tout porte à croire que c'est Étienne II qui, autour de 959 l'aurait fondée et dotée sur le temporel de la cathédrale, insistant sur le fait qu'une communauté de douze chanoines existait dès sa création⁷⁸. Étienne II serait le promoteur du culte marial à Clermont, et paradoxalement, ce serait l'importance de cette dévotion qui aurait conduit les chanoines à élaborer une argumentation pour faire de leur église le plus ancien et le plus prestigieux des sanctuaires de Clermont⁷⁹. De plus, « plusieurs arguments plaident en faveur d'une réécriture de l'histoire du « Port » visant à donner une noble antiquité à la cadette des églises clermontoises, et ce au moyen d'une véritable entreprise destinée à capter l'héritage de Saint-Laurent. ⁸⁰ » On retient de tout cela, que l'église du Port a été très importante dès le X^e siècle, ce qui expliquerait le luxe de sa reconstruction.

En 1995 Laurence Cabrero-Ravel, en étudiant les chapiteaux à feuillages conclut : un chantier sur une seule campagne de construction d'est en ouest en plusieurs étapes. Elle note la profonde homogénéité de la sculpture ornementale de l'église⁸¹. Ses conclusions donnent une fourchette allant de 1130 à 1140 pour les sculptures dans leur ensemble, rétrécissant ainsi la fourchette proposée par les autres auteurs.

Une autre thèse universitaire, celle de David Morel⁸², examine le bâti et conclut également à une seule campagne de construction menée d'est en ouest, largement étirée dans un temps mais sans remise en cause du projet initial, selon les étapes suivantes :

- Crypte et premier niveau du chevet.
- Deuxième niveau du chevet, bases du transept, de la nef et du massif occidental.
- Troisième niveau du chevet, abside et travée droite du chœur, deuxième niveau du transept.
- Tribunes de la nef et partie moyenne du massif occidental.
- Voûtes de la nef.
- Partie supérieure du massif ouest et croisée.
- Clocher.

⁷⁴ GRÉLOIS 2010, p. 171-191.

⁷⁵ GRELOIS 2003.

⁷⁶ CHAIX 18666.

⁷⁷ *Ibid.* p. 177

⁷⁸ *Ibid.* p. 178.

⁷⁹ *Ibid.* p. 181.

⁸⁰ *Ibid.* p. 182

⁸¹ CABRERO-RAVEL 1995, Tome I, p. 336

⁸² MOREL 2009, p. 132 à 138.

Ses conclusions, tenant compte de ses observations et de l'histoire locale⁸³, placent le début du chantier vers 1126, donnent pour les chapiteaux du chœur les environs de 1130 ; pour ceux de la nef et le portail 1140-1160 et l'achèvement du bâtiment à la fin du XII^e siècle voire au début du XIII^e siècle⁸⁴.

Dans son étude sur Notre-Dame-du-Port, Alain Tourreau⁸⁵, reprend toute cette tradition, la critique et conclut, en s'appuyant sur les études de Bruno Phalip⁸⁶ que, étant données les luttes incessantes entre le comte d'Auvergne et l'évêque de Clermont, l'église actuelle n'a pu être réalisée qu'à partir des années 1130, rejoignant ainsi les conclusions de David Morel.

Dans sa dernière parution en 2013⁸⁷, Bruno Phalip pense que, si la construction n'a pu commencer qu'à la fin du premier tiers du XII^e siècle, à cause des conflits entre l'évêque et le seigneur, le chantier a dû se prolonger jusqu'à la fin du XII^e siècle, puisque l'évêque Pons de Polignac demande de l'aide pour la construction de l'église.

Présentation de l'église

L'église s'ouvre à l'ouest sur un narthex, ou vestibule aveugle et bas, constituant un espace d'accueil, composé d'un espace central d'une seule travée et de deux collatéraux, dont les colonnes sont surmontées de chapiteaux végétaux à l'exception de deux d'entre eux qui portent un décor de moulures horizontales. Au-dessus, une tribune haute s'ouvre sur la nef par une grande baie à claire-voie. À l'extérieur ces deux niveaux sont également lisibles : l'entrée se fait par un portail sans décor, actuellement caché par un avant-corps récent ; au niveau supérieur une triple arcature souligne une fenêtre centrale et deux baies aveugles, le tout surmonté d'un fronton à décor de mosaïque. L'ensemble de ces deux niveaux est encadré par deux massifs formant tours (**fig. 6**).

Suit une nef à cinq travées voûtée d'un berceau lisse continu, sans doubleaux, qui est contrebuté par les voûtes en quart de cercle des galeries latérales (ou tribunes) couvrant les bas-côtés. À l'intérieur, cette impression de murs lisses menant directement le regard vers le chœur est interrompu par deux colonnes surmontées de chapiteaux libres (qui ne soutiennent rien), qui étaient probablement utilisés pour porter une poutre de gloire et marquaient ainsi une limite entre deux zones : trois travées du côté est sans doute réservées aux chanoines ; deux travées du côté ouest pour les fidèles. Il est intéressant de noter que le décor des chapiteaux suit cette coupure : du côté ouest on ne trouve que des décors à feuillages ; du côté est sont concentrés tous les chapiteaux historiés. C'est également dans cette partie est que s'ouvre la porte sud ou portail canonial, qui est porteur d'un riche décor sculpté.

L'ouverture des tribunes sur la nef se fait par des baies composées de trois arcs soutenus par deux colonnettes. Ces triplets sont en plein cintre du côté nord et trilobés du côté sud (**fig. 7**). De plus, au niveau de la travée nord la plus proche du transept, cette baie est moins large (deux arcs et une seule colonnette) et moins haute. Pierre Balme, dans son *Guide du visiteur*⁸⁸ explique : « La première tribune nord fut aménagée en cellule close, destinée à mettre en sûreté le trésor du chapitre. Cette

⁸³ Il s'appuie sur les conflits qui, dans le premier tiers du XII^e siècle, opposent l'évêque et le comte de Clermont, la fin des troubles intervenant vers 1122-1126 après l'intervention armée de Louis VI. Ce qui pourrait annoncer le début du chantier.

⁸⁴ *Ibid.* Tome III, p. 136-139.

⁸⁵ TOURREAU 2010.

⁸⁶ PHALIP 2001.

⁸⁷ PHALIP 2013, p. 88-93.

⁸⁸ Pierre BALME, *Notre-Dame-du-Port, guide du visiteur*, Clermont-Ferrand, Syndicat d'initiative, 1946, p. 15.

chambre est couverte d'une petite coupole à huit pans [...]. A trois mètres au-dessus du pavé on voit la porte d'un passage qui, cheminant sur le berceau central, conduisait jadis à la tour du transept. »

Sur la façade sud (**fig. 8**), l'organisation du décor extérieur reproduit l'organisation intérieure : grandes arcades en bas, correspondant à la nef et petites arcades en haut correspondant aux tribunes. L'ensemble formé par les grands arcs, le mur qu'ils soutiennent et l'ensemble d'arcs et de colonnettes autour des baies du second niveau ressemble à un appareil plaqué sur le mur de l'édifice et reposant sur des minces contreforts qui, sans ce dispositif, garderaient leur aspect de soutien et ne seraient pas intégrés à la modénature. C'est également sur cette façade que se concentre tout le décor sculpté : portail historié et plaques incluses. Par contre, la façade nord (**fig. 9**), d'ailleurs peu accessible, montre un mur lisse percé de petites fenêtres au niveau des tribunes, des contreforts bien visibles et une absence totale de décor sculpté.

Le décor intérieur du transept se limite aux arcatures des murs nord et sud des bras : triple arcature portée par des colonnettes surmontées de chapiteaux à feuillage. L'arcade centrale est en mitre. Cet ensemble très simple est installé au deuxième niveau, entre un premier niveau composé d'un mur lisse et un troisième éclairant largement le transept par trois grandes baies hautes (**fig. 10**). Ce décor très architectural contraste avec la débauche de motifs à l'extérieur de la façade sud (**fig. 11**) : chapiteau historié, arcatures soulignées par des cordons à billettes, modillons à copeaux, mosaïques de pierre du pignon.

À l'intérieur, l'accès au chœur se fait par une série de marches. Le rond-point est composé de huit colonnes, surmontées de chapiteaux qui supportent la retombée de d'arcs surhaussés (**fig. 12**). Ils portent l'ensemble du deuxième niveau percé de baies alternativement ouvertes et aveugles. Le déambulatoire s'ouvre sur quatre chapelles rayonnantes éclairées chacune par trois baies et séparées par une baie. La travée droite du chœur, à ce niveau, est encadrée par des paires de colonnes montées sur un haut soubassement. Le décor sculpté sur les chapiteaux du déambulatoire et des chapelles comporte plus de sujets figurés au sud qu'au nord (six et deux) et on remarque que la baie axiale est encadrée par deux petits chapiteaux identiques ornés d'un entrelacs central.

Vu de l'extérieur, l'ensemble du chevet, de forme pyramidale, s'étage sur quatre niveaux : déambulatoire et chapelles rayonnantes, sanctuaire, massif barlong, clocher (**fig. 13**). Sur les volumes circulaires des chapelles alternent contreforts ou colonnes engagées et fenêtres en plein cintre. Sur chacune un cordon à billettes ininterrompu renforce la cohésion de l'ensemble en soulignant le contour des ouvertures et contournant les éléments verticaux. Au-dessus de lui une mosaïque de pierre rétablit l'horizontalité. Le deuxième niveau du chevet est le sanctuaire lui-même, c'est lui qui reçoit le décor le plus soigné : alternance de claveaux clairs et foncé des baies, petites colonnades, et surtout large bandeau de deux rangées de rosaces à huit branches alternativement claires et foncée qui vient couronner l'ensemble.

Sous le chœur une crypte reprend le plan de l'église supérieure : huit colonnes sans chapiteaux correspondant au rond-point et couloir de circulation. Quatre colonnes plus petites sont disposées au centre. L'accès se fait par un escalier s'ouvrant sous l'entrée du chœur : l'escalier et le palier intermédiaire sont modernes. Cette crypte est en relation avec le pèlerinage à la Vierge, très important dès le début.

Les études sur la sculpture

C'est à partir du milieu du XIX^e siècle que les auteurs commencent réellement à s'intéresser à la sculpture des édifices romans en Auvergne. Cela correspond à une prise de conscience de l'intérêt

de ces bâtiments et, dans le cas de Notre-Dame du Port, à une grande campagne de restauration. Les architectes des Monuments Historiques sont les premiers à montrer des images de sculptures de cette église. Gilbert-Aymond Mallay, dans l'introduction à son *Essai sur les églises romanes*⁸⁹, explique cet intérêt : « Personne ne contestera que c'est à l'aide seule des inscriptions, des sculptures, et de la forme des édifices que l'on parviendra à éclaircir bien des points douteux et à reconstruire le passé d'une manière intelligible ». Il se situe donc sur un plan strictement historique, mais reconnaît que la sculpture participe de cette recherche du passé.

Auparavant, c'est cette recherche historique qui dominait, ne laissant qu'une place infime à l'observation du décor. A. Delarbre, curé de Notre-Dame de la cathédrale et docteur en médecine, dans son étude sur l'Auvergne⁹⁰, reprend d'abord l'histoire traditionnelle de Notre-Dame-du-Port (bâtie en 560 par saint Avit, détruite en 853 par les invasions normandes et reconstruite par l'évêque Sigon en 866)⁹¹ puis donne son impression sur le décor : « On reconnaît dans plusieurs de ses parties le goût du sixième siècle. Les ornements et les bas-reliefs de la porte méridionale sont très intéressants. L'extérieur de cette église est, en plusieurs endroits, décoré de mosaïque, composée de pierres noires et blanches, qui forment des rosaces et autres ornements. Les piliers de l'église sont des colonnes de l'ordre corinthien, d'assez mauvais goût. »⁹² Il consacre donc seulement deux pages à l'église et une demie-page au décor, faisant penser que, pour l'intérieur, il a juste jeté un regard rapide par la porte et n'a même pas été jusqu'au chœur. De plus, sa référence au VI^e siècle, date à laquelle il situe la construction, semble appliquée de façon générale à l'ensemble.

Tous les ouvrages traitant de l'Auvergne, de même que l'exemple que nous venons de donner, citent cette église qui, en plein centre de Clermont, attire forcément l'attention. Nous ne traiterons donc ici que des ouvrages lui consacrant au moins un chapitre, ou de ceux qui lui sont entièrement consacrés.

C'est bien Mallay, architecte des monuments historiques, en 1841, qui, le premier, prend conscience de l'intérêt de la sculpture romane. Déjà dans l'introduction de son étude d'ensemble des monuments romans, il parle des chapiteaux de Notre-Dame-du-Port qu'il a fait dégager pour rendre les sculptures plus lisibles : « Lors de la restauration intérieure de l'église du Port, je fis enlever au grattoir fin et à la brosse les 7 ou 8 couches de badigeon qui couvraient les chapiteaux et en faisaient des masses informes. Arrivé presque au nu de la pierre, l'ouvrier vint me prévenir qu'il trouvait de la dorure [...] et je vis effectivement sur tous les chapiteaux des traces de dorure bien conservée. »⁹³ Il est à noter que cette information ne sera pas relayée par la suite, et reste la seule mention, à ma connaissance, de cette découverte.

C'est par l'église de Notre-Dame-du-Port qu'il commence l'étude elle-même. D'abord il s'intéresse aux chapiteaux de l'intérieur qu'il décrit tant du point de vue technique (dimension des colonnes, pierre utilisée) que du point de vue iconographique. Le recensement est précis, et chaque sujet figuratif est noté. L'identification des scènes est parfois très personnelle, mais l'effort d'inventaire exhaustif est réel. Il en vient ensuite à l'extérieur de l'édifice et décrit les sculptures de la façade méridionale. L'ensemble est conséquent et occupe 10 pages d'un ouvrage de grand format. Parmi les planches qui clôturent l'ouvrage, une est réservée aux sculptures : 6 faces de chapiteaux sont dessinées pour cette église.

⁸⁹ MALLAY 1841.

⁹⁰ DELARBRE 1805.

⁹¹ On verra que c'est seulement dans les années 2000 que cette thèse sera remise en cause.

⁹² MALLAY 1841, p. 190.

⁹³ *Op. cit.* p. X.

Il faut ensuite attendre un demi-siècle pour voir se multiplier les études et l'intérêt pour cette sculpture. Les ouvrages ne vont pas apporter de réels progrès par rapport à l'inventaire des sculptures, mais vont progressivement préciser les sujets.

Un demi siècle plus tard, en 1892, Henry Chardon Du Ranquet⁹⁴ l'étude des sculptures de Notre-Dame-du-Port produit une étude très complète : pas moins de 45 pages leur sont consacrées. Il s'agit d'une description précise de chaque élément, accompagnée le plus souvent de son interprétation et des textes bibliques correspondant pour les scènes du rond-point du chœur et de la façade sud. Les inscriptions sont toutes soigneusement notées et commentées (analyse de l'écriture et référence aux textes). Seuls les chapiteaux de la nef montrant des sujets apparemment non religieux lui résistent (ceux que l'on nomme actuellement *Victoires gravant des boucliers* ou *Le singe cordé* par exemple).

Tout semble donc déjà dit dès la fin du XIX^e siècle. C'était sans compter avec Louis Bréhier qui, en 1912⁹⁵, analyse de façon très précise toutes les sculptures. Il compte 98 chapiteaux dont 24 historiés et précise que « aucune méthode ne semble au premier abord avoir dirigé leur répartition » mais pense que le décor est de plus en plus riche au fur et à mesure que l'on s'approche du sanctuaire. Il les classe ensuite suivant le but qu'il pense leur être assigné : ceux qui sont purement décoratifs pour faire une église plus belle, ceux qui relèvent d'une morale en action et donc destinés à l'instruction des fidèles, et les sujets iconographiques relevant de textes bibliques. S'en suit une longue description de chaque catégorie. Les inscriptions sont détaillées et traduites et il termine son étude en se préoccupant de l'identité des sculpteurs : Robert serait l'auteur de tous les chapiteaux du rond-point du chœur. Il ne manque pas de relever les problèmes de datation, et donne comme date probable du chœur 1185 à cause de la fameuse lettre de l'évêque Ponce : il s'agirait donc, pour cette église, d'une construction très longue terminée seulement en 1240.

Au XX^e siècle, Henry et Emmanuel du Ranquet ouvrent la série des opuscules destinés au voyageur curieux⁹⁶ avec leur *Guide du tourisme*. Sur 47 pages, 18 sont consacrées à la sculpture. Les chapiteaux sont classés en trois catégories : décoratifs, avec animaux et avec personnages. Chacun est décrit sommairement mais les sources sont recherchées. Pour les chapiteaux décoratifs, il est fait référence aux chapiteaux antiques et en particulier à ceux du temple de Mercure du Puy-de-Dôme ; quant aux chapiteaux du chœur, une page entière est consacrée à chacun et les auteurs montrent qu'ils sont « inspirés soit des Saintes Ecritures, soit de la Psychomachie de Prudence, ou même relatent tel épisode ayant trait à la construction même de l'édifice. » L'ouvrage s'ouvre sur un dessin représentant le combat des vices et des vertus, et trois photographies sont insérées, chacune montrant une face de chapiteau.

Le docteur Pierre Balme pense à son tour aux curieux et aux visiteurs⁹⁷. Son ouvrage est conçu comme un parcours qui mène le visiteur de la porte ouest jusqu'au chœur. Un chapitre est consacré aux chapiteaux de la nef : « La plupart des chapiteaux de la nef sont décorés de feuillages à l'imitation de très beaux modèles romains. Les plus remarquables sont dans le collatéral nord. » Il cite ensuite ceux qui reçoivent un décor avec personnages. Sa description est précise (numéro du pilier, orientation du chapiteau par rapport au chœur ou aux autres chapiteaux), donnant aussi son interprétation du sujet représenté et ses références à l'art romain et byzantin. Un long chapitre est consacré aux sculptures du chœur classant les sujets parmi « les plus originaux et les plus instructifs » des sanctuaires auvergnats. Puis il passe au décor extérieur. La nouveauté consiste à faire référence aux études antérieures : il précise que, si Paul Bréhier et Henry du Ranquet ont étudié leur symbolisme, lui veut proposer une

⁹⁴ CHARDON DU RANQUET, 1892.

⁹⁵ BRÉHIER 1912, p. 249-262.

⁹⁶ DU RANQUET 1935.

⁹⁷ BALME 1946.

visite purement objective. Le mot est lâché, « symbolisme », qui va poser de nombreux problèmes dans les études suivantes.

Une autre nouveauté est l'importance, toute relative, des documents photographiques : 8 photographies des chapiteaux du rond-point du chœur sont insérées au centre de l'ouvrage mais, curieusement, elles ont été prises sur les moulages du musée du Trocadéro à Paris.

C'est avec l'abbé Bernard Craplet, dans les années 1950 et 1960, que la documentation photographique s'impose : un cahier important est inséré au centre de son ouvrage *Richesse de Notre-Dame-du-Port* et 20 photographies sont consacrées à la sculpture⁹⁸. Le texte n'en reste pas moins très documenté. Dès la première page, l'ouvrage s'ouvre sur la description des chapiteaux du rond-point du chœur, expliquant la démarche qui va guider son propos : l'étude des formes alliée à leur signification. Cette introduction se conclut ainsi : « Rarement plastique et symbolique furent à ce point mêlés. Rarement aussi l'art fut plus pleinement sacré, fait pour la joie de l'âme tout autant -sinon plus- que pour celle des yeux. » Après avoir présenté le bâtiment sur le plan historique et architectural, il revient aux sculptures dans un long chapitre qui conclut l'ensemble. Un chapitre est alors consacré à l'évocation de l'atelier du sculpteur Robert, ce qui constitue une nouveauté par l'ampleur du développement.

Cette importance prise par la photographie va conduire certains auteurs à réduire les descriptions et les analyses. L'ouvrage conduit par l'Équipe Notre-Dame-du-Port⁹⁹, *Notre-Dame-du-Port*, contient un important ensemble de photographies, et les auteurs, réduisant au maximum le texte, conseillent même au visiteur de se reporter à l'ouvrage du chanoine Craplet.

Il semble que le travail du chanoine Craplet, par sa qualité et son étendue, ait découragé les autres historiens. Une étape importante dans la connaissance des sculptures a été franchie avec ses études.

Suivent des lectures plus personnelles des sculptures. Zygmund Swiechowski en 1973 produit une importante étude sur la sculpture romane d'Auvergne¹⁰⁰. C'est donc le premier ouvrage consacré entièrement aux œuvres sculptées. Le chapitre consacré à Notre-Dame-du-Port n'est pas, cette fois, le premier. Il fait partie d'un ensemble sur les « Cycles » et s'intitule « Programme de Notre-Dame-du-Port : portail de la vision d'Isaïe et de l'enfance du Christ, cycle du péché originel, de la vie de la Vierge, de l'Assomption et de la Psychomachie »¹⁰¹. Il pose donc, dès l'entrée, l'hypothèse d'une pensée unificatrice, une sorte de programme conçu dès le départ sur l'ensemble du bâtiment, partant du principe que celui-ci a été construit d'un seul jet, sans changements postérieurs. L'analyse commence par le portail sud, détaillant les sujets et déchiffrant les inscriptions. Il donne les références bibliques et renvoie, à l'occasion, à d'autres œuvres similaires. Il cite aussi les autres historiens locaux et discute leurs interprétations. Il s'intéresse ensuite aux chapiteaux du chœur et les analyse de la même façon. Au centre du chapitre est inséré un ensemble de photographies (fig. 105-132) avec le déroulé graphique de deux des chapiteaux du chœur. Pour certaines sculptures il met en vis-à-vis leur homologue présent dans des manuscrits, montrant ainsi son souci des comparaisons et des recherches des sources d'inspiration.

Le deuxième chapitre consacré à Notre-Dame-du-Port s'intitule « L'atelier de Notre-Dame-du-Port, Robertus et Bernard, leur œuvre »¹⁰². Après discussion des points de repères historiques et des opinions diverses, il analyse le style des sculptures et les compare à celles d'autres édifices prestigieux

⁹⁸ CRAPLET n. d. Il sera repris dans l'ouvrage général *Auvergne romane* en 1955.

⁹⁹ ÉQUIPE N-D-Port 1962.

¹⁰⁰ SWIECHOWSKI 1973.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 111-152.

¹⁰² *Ibid.* p. 360-378.

comme par exemple Sainte-Foy de Conques. Par l'étude de détails significatifs, il essaie de rendre son œuvre à chacun des deux sculpteurs. Les autres sculptures sont étudiées, par thèmes, avec les autres exemples régionaux.

En bref, un sérieux et une érudition qui force l'admiration et qui donne la première étude d'ensemble ne cantonnant pas le propos à quelques églises dites majeures. D'autres qualités sont à noter : sa curiosité pour la personne des sculpteurs, ses nombreuses notes de références, son intérêt pour les comparaisons avec d'autres sources. Tout cela en fait un outil qui reste, encore actuellement, incontournable pour les chercheurs, même si son inclinaison à voir, systématiquement, une origine antique partout, peut être contestée. Il est important de noter que cette vision, plus personnelle, a ouvert la voie pour les recherches des sources en dehors des citations bibliques.

Marie-Claire Ricard¹⁰³ marque le début des fascicules à présentation plus moderne, issue de l'utilisation des outils informatiques : les photographies, qui occupent la plus grande partie de l'espace, sont intercalées avec de courts textes, permettant une lecture globale des textes et des images. Dès l'introduction le titre annonce l'orientation du propos : « Itinéraire spirituel à Notre-Dame-du-Port ». L'ensemble est centré sur la sculpture, sa description et sa signification religieuse. Les chapiteaux du rond-point du chœur occupent toute l'attention : 8 pages consacrées aux 4 principaux, avec photographie de chacune des faces accompagnées d'un commentaire sur le sujet représenté et sa signification religieuse. Une orientation assumée, le but étant que le visiteur comprenne la portée religieuse des sujets et n'en reste pas à l'admiration plastique des sculptures.

Tout au contraire, Laurence Cabrero-Ravel¹⁰⁴ oriente son étude sur l'analyse formelle des sculptures, et se limite aux chapiteaux à décor ne comportant pas de scènes avec personnages. Cette étude est une référence pour la classification des composantes formelles des chapiteaux : chaque élément est nommé, classé et ses origines sont recherchées. Elle part du principe que le chapiteau corinthien est la source d'inspiration générale de l'ensemble ; puis distingue deux catégories : ceux qui sont plus proches de leur modèle antique et qui se trouvent dans le chœur, insistant sur le symbolisme du lieu, et ceux qui sont « archaisant », inspirés des créations du XI^e siècle, et qui se trouvent plutôt dans la partie ouest de l'édifice. Un chapitre est consacré aux motifs non corinthiens, ceux qui comportent des figures, mais l'auteur ne s'engage pas dans l'étude de leur signification, se limitant à en décrire les éléments et leur position par rapport à la végétation. Les exemples anciens de chapiteaux, placés dans les musées régionaux, sont pris comme points de comparaison : musée Bargoin, Mont-Dore, Puy-de-Dôme etc...

En 2008, l'église classée au titre du patrimoine mondial de l'Unesco, a fêté sa réouverture après travaux. À cette occasion, la ville de Clermont a publié un fascicule mettant en lumière le travail de restauration qu'elle avait mené¹⁰⁵. L'introduction est signée de Serge Godard, maire de Clermont et de Didier Repellin architecte en chef des Monuments historiques, mais l'ensemble du texte est un travail collectif, les auteurs étant rattachés à la ville de Clermont. Il s'agit d'une présentation d'ensemble se voulant claire et attractive. Le texte, mêlé aux photographies, met d'abord en rapport, de façon très générale, la sculpture avec celle de Mozac et celle de Conques. Puis il est question du portail sud. Pour finir, l'étude des chapiteaux se limite à une description rapide, d'abord ceux attribués à Robertus puis ceux de Bernardus. Aucune référence n'est faite aux chercheurs précédents.

Le travail d'Alain Tourreau, dans le cadre d'un Master 1 soutenu en 2010 à l'université de Clermont¹⁰⁶, fait le point sur les études précédentes, principalement sur le plan historique et architectural. Il consacre, en particulier, un chapitre à la question de l'authenticité des chapiteaux (p. 257). Suit une description de chaque sculpture et des sujets représentés, résumant les avancées

¹⁰³ RICARD 1992.

¹⁰⁴ CABRERO-RAVEL 1997.

¹⁰⁵ VILLE DE CLERMONT 2008.

¹⁰⁶ TOURREAU 2010.

précédentes. Dans le chapitre suivant, l'auteur donne son impression plus personnelle sur l'ensemble de l'iconographie : renvoyant à une étude précédente¹⁰⁷ il explique que tous les sujets s'inscrivent dans l'idée générale du « chemin de lumière, englobant les idées fondamentales du temps et de l'enseignement moral ». Il ne développe donc pas et n'argumente pas, mais l'idée de programme général est suggérée.

Une des dernières parutions est due à la paroisse elle-même¹⁰⁸. L'évêque de Clermont qui rédige l'introduction, s'adresse au public et précise ses intentions : « Trop souvent, nous nous contentons de nous émerveiller devant une construction, mais nous en restons à ce qui est immédiatement visible. Et c'est dommage ! Car une basilique comme la nôtre est aussi une invitation au voyage intérieur, à la découverte d'un message bien plus riche que nous ne pouvons le pressentir au premier abord [...] ». Il propose ensuite de comprendre le message que nous adressent les sculpteurs du XII^e siècle et d'entrer dans une expérience intérieure. Dans cette optique, l'ensemble de l'ouvrage est constitué de chapitres parlant chacun d'un des sujets religieux traité sur les chapiteaux. Les autres chapiteaux, ceux qui semblent hors sujets bibliques, sont résumés sur neuf pages. Cette nouvelle prise en main de l'art roman par les religieux, en vue de servir de support à une catéchèse moderne, semble s'intensifier dans la région. D'un certain côté, elle rejoint le but initial de ces sculptures, mais éloigne le propos du cadre historique, ouvrant la porte à des exégèses trop personnelles.

Notons que des auteurs moins régionaux commencent à s'intéresser à cette église. En ce qui concerne la sculpture, Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar¹⁰⁹ bâtissent une théorie sur les chapiteaux à feuillages de la nef. En remarquant qu'ils constituent la majeure partie des décors, ils cherchent à en comprendre la signification, et cherchent une vision d'ensemble de l'iconographie. Il faudra évidemment revenir sur ce point et voir comment, en partant « des idées génériques », ils ouvrent une voie intéressante pour la compréhension des œuvres.

L'accumulation d'études, de descriptions, peut faire penser que tout a été dit. Du coup, l'analyse des sujets représentés se raréfie, se sclérose, chacun résumant l'ensemble et répétant ce qui a été dit précédemment. Actuellement les recherches se tournent plutôt vers l'histoire du bâtiment d'une part, son agencement et son utilisation dans les périodes suivantes d'autre part. Les études d'archéologie du bâti sont un point important pour la compréhension de la chronologie du bâtiment et peuvent permettre d'en préciser l'histoire en déterminant le phasage de la construction. Partant de là on peut réfléchir autrement sur les sculptures et leur agencement dans l'église.

D'autre part, de nombreux points concernant l'iconographie elle-même restent à éclaircir. Pour ne donner qu'un seul exemple, citons le fruit que tient Eve sur le chapiteau du chœur consacré au péché originel : il s'agit bien d'une grappe de raisin et non d'une pomme ; et pourtant, les auteurs n'en tiennent pas compte, continuant à l'appeler pomme, ou bien le remarquant sans s'y attarder. L'identification des sujets et des éléments constituant les sculptures sont donc à vérifier et à analyser de nouveau. On voit, à partir de cet exemple, que, même ce qui paraît acquis dès le début n'est, sans doute, pas aussi évident qu'il y paraît, dans une église aussi exceptionnelle.

D'autre part, l'ébauche de recherches sur les relations entre les sujets et leur emplacement dans l'édifice ouvre de nombreuses questions qui sont loin d'être toutes résolues. Les chapiteaux à sujets non bibliques ont été largement négligés, et pourtant ils participent à la conception d'ensemble et sont les plus nombreux. Et de la même façon que Prudence a été convoqué pour expliquer le chapiteau des Vices et des Vertus du chœur, il faudra trouver les sources de ces iconographies déroutantes, en se posant la question de la culture du commanditaire ou des textes lus à leur époque.

¹⁰⁷ TOURREAU 2009.

¹⁰⁸ MEUNIER 2012.

¹⁰⁹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012.

On peut essayer de dater les sculptures en s'appuyant sur les études concernant la datation de l'architecture, en considérant qu'elles ont été, sauf cas exceptionnel, probablement insérées au fur et à mesure des travaux. Mais deux thèses s'affrontent alors : si l'on suit David Morel, Laurence Cabrero-Ravel ou Bruno Phalip, celles du chœur seraient datables des années 1130 et celles de la nef à partir de 1140. Jean Wirth, dans son ouvrage sur *l'image à l'époque romane* consacre un chapitre aux chapiteaux de Notre-Dame-du-Port, rappelle les sujets représentés dans le chœur et discute justement de la datation en reprenant tous les arguments de ses prédécesseurs et conclut : « les raisons de dater tardivement les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port s'effondrent les uns après les autres et, en supposant un avancement normal des travaux, une date au début du siècle devient le plus probable¹¹⁰ ».

C'est aussi l'opinion de Jean Wirth qui remet en question, lui aussi, la chronologie traditionnelle mais en empruntant une toute autre voie. Dans son ouvrage sur la datation de la sculpture médiévale¹¹¹, il se base sur l'examen des sculptures, utilisant des critères stylistiques et iconographiques, pour proposer une hypothèse de datation. Les sculptures du chœur de Notre-Dame-du-Port seraient, par comparaison avec celle de Mozac, datées entre 1080 et 1095¹¹².

Le problème n'est donc pas résolu car, au final, deux dates sont proposées : fin XI^e siècle et milieu XII^e siècle.

Une première étape est en tout cas de rechercher les sculptures modernes, et donc exclues de l'analyse du travail roman. Sur ce point Laurence Cabrero-Ravel a fait une grande avancée en déterminant, pour les chapiteaux à feuillage, ceux qui ont été remplacés, refaits à l'identique ou complètement inventés au XX^e siècle¹¹³. Il s'agit en fait de peu de chose : les chapiteaux des absidioles du transept (intérieurs et extérieurs), quelques chapiteaux de l'abside et ceux de la tribune de la cinquième travée sud (intérieur et extérieur). Pour les chapiteaux figurés de la nef elle pense que le chapiteau des anges a été refait et elle ajoute la corbeille du chapiteau montrant des têtes de personnages dans des feuillages, précisant que le tailloir, qui porte l'inscription *Bernardus* semble plus authentique.

On peut penser que, devant toutes ces incertitudes, ajouter des éléments pouvant conforter l'une ou l'autre des hypothèses ci-dessus, serait bienvenu. L'idée est d'examiner les thèmes représentés sur les sculptures, les textes et les commentaires s'y rapportant, puis de voir si des courants de pensée datables peuvent être déterminés. C'est-à-dire des sujets correspondant à des controverses ou à des préoccupations d'une période précise. La datation des commentaires correspondant à ces thèmes (et donc des auteurs) peut aussi apporter des indices.

Recensement des thèmes rencontrés et répartition dans le bâtiment (fig. 14)

On se propose ici de recenser tous les thèmes figuratifs présents à Notre-Dame-du-Port, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Deux tableaux vont permettre de les visualiser : l'un les présentant selon leur position dans le bâtiment, l'autre mettront en évidence leur répartition par sujets. Nous garderons provisoirement les titres les plus communément utilisés jusqu'à présent.

<u>Avant-nef ou narthex</u> 2 chapiteaux	<i>In folio</i> <i>In folio</i>	Objets Objets
<u>Nef</u>	Bâtiment dans les feuillages Engoulant (tête d'animal)	Objet Animal

¹¹⁰ WIRTH 2008, p.321-327.

¹¹¹ WIRTH 2004, p. 192.

¹¹² *Ibid.* fig.59-60 p. 189 et 192.

¹¹³ CABRERO-RAVEL 1995, p. 65-70.

<i>10 chapiteaux</i>	Oiseaux Centaures Victoires Singe cordé Têtes dans les feuillages Ange évangélistes Ange contre démons Tentation du Christ	Animaux Hybrides mythologiques Personnages Mythologiques Animal+ personnage Personnage Personnages célestes Personnages célestes Évangile de Matthieu, Marc, Luc
<u>Déambulatoire</u> <i>7 chapiteaux</i> <u>Chapelles rayonnantes</u> <i>2 chapiteaux</i>	Aigles Oiseaux avec queue en feuillage Oiseaux+ masque animal Oiseaux réunis par la queue Personnage portant un autre +oiseaux Personnage se tenant les jambes+masque léonin Usurier Oiseaux réunis par la queue Personnage végétal+fleur	Animaux Animaux Animaux Animaux Personnages + Animaux Personnage Vie quotidienne Animaux Hybride
<u>Rond-point du chœur</u> <i>5 chapiteaux</i>	Combat des vices et des vertus Bons et mauvais génies Donateur Péché origine : ange dans un arbre Eve + le serpent + Adam Dieu repousse Adam Eve aux pieds d'un ange Vie de Marie : Zacharie au temple Visitation Annonciation Joseph rassuré par l'ange Assomption de la Vierge : ange et le livre Tombeau Ange + gonfanon+cor Christ tenant le corps	Psychomachie Psychomachie Vie quotidienne Genèse Évangile de Luc Évangile de Luc Évangile de Luc Évangile de Matthieu Texte apocryphe
<u>Extérieur-Portail</u> <i>1 linteau</i> <i>1 tympan</i> <u>Extérieur-façade sud</u> <i>1 chapiteau</i> <i>4 reliefs insérés</i>	Temple Vision d'Isaïe : Christ en majesté Tétra morphe Chérubins Adoration des mages Présentation au Temple Baptême du Christ Sacrifice d'Abraham Isaïe Jean-Baptiste Zacharie et l'ange Nativité	Objet Texte d'Isaïe Évangile de Matthieu Évangile de Luc Évangile de Matthieu, Marc, Luc Genèse Ancien Testament Nouveau Testament Évangile de Luc Évangile de Luc

Ce premier tableau recense les chapiteaux figurés par leur emplacement dans le bâtiment.

Sur l'ensemble du narthex et de la nef, on compte 12 chapiteaux figurés ; sur l'ensemble du chœur 14. Les sujets semblent donc répartis de façon presque égalitaire dans les deux parties de l'édifice, mais les espaces étant de dimension différente, on les perçoit différemment : le chœur paraît plus investi.

En examinant ensuite l'orientation, on compte 7 chapiteaux dans la moitié nord du vaisseau, contre 5

au sud ; mais pour le chœur les proportions s'inversent : 4 au nord et 9 au sud.

Si l'on prend en compte les deux colonnes qui ne supportent rien (sujet dont on reparlera) qui divisent le vaisseau en deux parties égales, on constate que, à l'ouest il y a 4 chapiteaux figurés, contre 8 dans la partie est.

Le deuxième tableau classe les sculptures par sujet représenté.

<u>Objets</u>	Livres empilés Bâtiment dans les feuillages Temple ou église Tombeau	Avant-nef ou narthex Nef Portail sud + rond-point du chœur Rond-point du chœur
<u>Animaux</u>	Engoulant (tête animale) Aigles Oiseaux Têtes d'animaux	Nef Déambulatoire Nef+ Déambulatoire+ Chapelles rayonnantes Nef+Déambulatoire
<u>Personnages</u>	Donateur Usurier Singe cordé Personnage portant un autre + oiseaux Personnage se tenant les jambes + Masque léonin Bons et mauvais génies Vices et vertus Victoires Ange-évangélistes Ange contre démons Ange dans un arbre Têtes dans les feuillages	Rond-point du chœur Déambulatoire Nef Déambulatoire Déambulatoire Rond-point du chœur Rond-point du chœur Nef Nef Nef Rond-point du chœur Nef
<u>Hybrides</u>	Centaures Personnage végétal	Nef Chapelles rayonnantes
<u>Scènes de l'Ancien Testament</u>	Péché originel Sacrifice d'Abraham Isaïe Vision d'Isaïe	Rond-point du chœur Transept extérieur sud Façade sud Portail sud
<u>Scènes du Nouveau Testament</u>	Zacharie au temple Zacharie et l'ange Joseph rassuré par l'ange Annonciation Visitation Jean-Baptiste Nativité Adoration des mages Présentation au temple Baptême du Christ Tentation du Christ	Rond-point du chœur Façade sud Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Façade sud Façade sud Portail sud Portail sud portail sud Nef
<u>Illustrations d'autres textes</u>	Psychomachie Assomption de la Vierge	Rond-point du chœur Rond-point du chœur

En considérant donc les sujets représentés, on constate que tous les thèmes bibliques sont installés autour du portail sud et sur le rond-point du chœur, mise à part « la Tentation du Christ » qui apparaît comme un prolongement de l'extérieur vers l'intérieur.

D'autre part, trois parties semblent se dessiner sur l'ensemble : avant les colonnes interrompues, on ne trouve que des objets, architectures ou animaux ; après, dans la partie est de la nef, on trouve six chapiteaux représentant des personnages, trois de chaque côté, et un seul occupé par des oiseaux ; dans le chœur, l'ensemble des catégories est représenté.

b- Issoire : église Saint-Austremoine (fig.15)

Points de repères historique et chronologie

La ville d'Issoire se trouve à quelques 40 km au sud de Clermont-Ferrand. L'église romane Saint-Austremoine était celle d'une abbaye importante dont il reste peu de témoignages. Il y avait aussi dans la ville plusieurs églises paroissiales dont deux sont nommées par les historiens : l'église Saint-Paul, très proche de l'abbaye (chapelle Sainte-Anne transformée par les habitants en 1340 et détruite en 1804), l'église Saint-Avit (sans doute romane à l'origine et qui figure sur le plan de la ville du XVII^e siècle) (fig.).

Lors de l'aménagement de la médiathèque, au sud de l'église, des fouilles ont été menées (de 1982 à 1984) qui ont permis de retrouver certaines parties des bâtiments conventuels (fig. 16). Ils communiquaient avec l'église au niveau du transept sud.

Comme pour les autres églises de la région, l'origine de l'église se perd dans les récits légendaires et hagiographiques, les archives monastiques ayant été détruites par les Huguenots en 1575. Ce serait en effet, d'après la tradition, une fondation de saint Austremoine, dont les restes sous forme de reliques expliqueraient une nouvelle construction au X^e siècle. Mais une autre version explique que des moines de Charroux (en Poitou) en possédaient le « chef » et seraient venu le mettre à l'abri des incursions normandes, d'abord à Saint-Yvoine (à quelques kilomètres de là) puis à Issoire où ils auraient ensuite fondé l'abbaye. On sait, d'autre part, que les reliques de saint Austremoine ont été transportées d'abord à Volvic puis à Mozac. B. Craplet reprend tout cela en 1955 dans une chronologie claire mais pleine de points d'interrogation¹¹⁴.

L'église actuelle sans doute du XII^e siècle, a donc été précédée par un bâtiment du X^e siècle (mentionné dans les cartulaires de Brioude et de Sauxillanges) et dont Mallay, en 1841, retrouva les traces du narthex lors de terrassements sur le parvis (l'avant-nef actuelle serait sur l'ancien transept). L'église, très ruinée au XV^e siècle fut restaurée par l'abbé Bohier qui met ses armes sur la clef de voûte du parloir. De nouveaux dégâts sont à déplorer au XVI^e siècle à cause des guerres de religion et l'abbé Chanut fait quelques travaux au XVII^e siècle. Pour finir, l'église est classée Monument Historique en 1835. Prosper Mérimée décide de la sauver en priorité et laisse tomber les bâtiments conventuels qui sont alors séparés de l'église par la suppression de bâtiments au transept sud.

Gilbert-Aymond Mallay¹¹⁵ pense que l'église a été construite par l'abbé Gilbert et consacrée par l'évêque Bernard en 938. Il note qu'un manuscrit du XVI^e siècle la donne plus ancienne mais pense que cela n'est pas justifié. Il refuse également son saccage par les Goths ariens, épisode qui fait partie des récits traditionnels. Il conclut à une fondation du X^e siècle et propose le XII^e siècle pour la voûte de la nef.

En 1926 Charles Terrasse¹¹⁶ s'intéresse aux restaurations qui ont modifié l'aspect du bâtiment. Il note en particulier que la façade ouest était très différente avant sa transformation du XV^e siècle et, citant Bravard¹¹⁷ explique : « À gauche et à droite de l'entrée principale existaient deux portes latérales

¹¹⁴ CRAPLET 1955, p.197-198.

¹¹⁵ MALLAY 1841, p. 15-17.

¹¹⁶ TERASSE 1926, p. 6-7.

¹¹⁷ Je n'ai pas trouvé l'ouvrage cité.

[...] au-dessus de la porte principale existait une niche occupée par les restes de la statue d'un évêque [...] À droite et à gauche de la statue, on voyait les restes de deux motifs d'ornementation indiquant pour chacun une portion d'entablement supportée par deux modillons ; sur ces espèces de consoles, deux lions en pierre [...] ». Au XIX^e siècle, cette façade a été entièrement refaite et une seule tour a remplacé les deux précédentes. A cette époque a aussi été reprise la façade du croisillon sud ainsi que la toiture (un dallage en échelon a remplacé les tuiles). En 1839, une tour lanterne à deux étages est construite sur la croisée du transept.

Les auteurs suivants ne vont rien ajouter de significatif et considèrent généralement l'ensemble daté du XII^e siècle. Il faut attendre 1989, et les fouilles menées autour de l'église lors de l'aménagement de la Médiathèque, pour qu'une étude d'ensemble sur l'histoire et les restes de l'abbaye soit publiée¹¹⁸ (**fig. 16**). Les auteurs retracent toute l'histoire de cet important ensemble, mais n'apportent pas de nouveauté sur l'origine de l'église. Pourtant, notant que lors des terrassements de Mallay en 1841¹¹⁹ on a retrouvé la trace de l'église du X^e siècle (narthex sous le parvis actuel, transept sous le narthex actuel), ils sous-entendent que l'église actuelle est plus tardive et ne remettent pas en question le XII^e siècle généralement admis.

Lors d'une communication au colloque d'art roman d'Issoire en 2011¹²⁰, David Morel examine le bâti et donne, pour l'extérieur (chevet et façade nord), des schémas précis des différentes pierres utilisées et des parties remplacées ou fortement restaurées. Il en ressort que ce sont les parties hautes et les toitures qui ont été touchées, n'influant en rien la structure générale de l'édifice. Seule la chapelle du transept sud a été refaite. Il en conclut à un chantier unitaire en une seule campagne, mis à part l'avant-nef refaite au XIX^e siècle.

L'église est actuellement libre de bâtiments sur tous ses côtés alors qu'au XII^e siècle elle faisait partie intégrante de l'ensemble abbatial, la communication se faisant par le transept sud. D'autre part la façade sud donnait sur le cloître ce que l'on constate sur les plans du XVII^e siècle¹²¹. Elle est de plan cruciforme, comme les autres églises autour de Clermont, mais c'est la plus grande par les dimensions, sept travées, (il faut aller à Brioude, en Haute-Loire, pour trouver une église romane plus vaste).

Présentation de l'église

La façade ouest et l'avant-nef ont été reconstruites au XIX^e siècle, ainsi que la tour qui la surmonte. L'ensemble est traité par Bernard Craplet¹²² de « monument de lourdeur compacte et de froideur stupide ». À l'intérieur, sur le côté sud, une pièce, qui a longtemps servi de sacristie, présente sur le mur de refend, une fresque du XV^e siècle représentant un Jugement Dernier.

En entrant dans la nef on est impressionné par les couleurs qui recouvrent l'ensemble des murs et des colonnes (**fig. 17**). C'est l'œuvre d'Anatole Dauvergne qui, entre 1857 et 1860, s'emploie à repeindre la totalité de l'intérieur de l'église d'après un reste de peinture d'origine retrouvé : il entend alors redonner à cet intérieur son aspect originel.

¹¹⁸ SAUGET 1989.

¹¹⁹ SAUGET 1989, p.9.

¹²⁰ MOREL 2013.

¹²¹ SAUGET 1989, p. 4.

¹²² *Auvergne romane*, p.168.

La nef compte sept travées. Les piliers sont cantonnés de trois colonnes engagées, laissant libre le côté tourné vers l'intérieur du vaisseau principal, mis à part la paire de colonnes qui ne supporte rien et deux autres correspondant à un doubleau. Les colonnes, très larges, supportent des chapiteaux qui, du coup, se touchent par leur tailloir. La majorité du décor de ces chapiteaux est constituée de feuillages parfois habités de petites têtes ou d'oiseaux. Toutes les scènes figurées comportant des personnages sont placées dans la partie nord (six chapiteaux avec personnages et un avec des aigles). Dans la partie sud on ne trouve que deux chapiteaux figurés : griffons autour d'un vase et aigles. Les bas-côtés sont voûtés d'arêtes et sont surmontés d'une galerie ouvrant sur la nef par des baies triples. Les arcs sont en plein cintre du côté nord et trilobés du côté sud, sauf pour les baies suivant les colonnes interrompues où le système est inversé. Le système est également perturbé au niveau de la première et de la dernière travée : baies géminées. Une exception est encore à noter pour les deux dernières travées du nord : les baies géminées sont d'abord de hauteur normale puis plus basse (**fig.18**).

Au nord, la porte latérale ouvrait sur le cimetière.

A l'extérieur, des grands arcs en fort ressaut sont bandés entre les contreforts et, comme à Notre-Dame-du-Port, l'étage correspondant aux tribunes est marqué par une arcature dont les colonnettes supportent des chapiteaux. Au-dessus, une corniche très saillante est soutenue par des modillons à copeaux. Au nord, au-dessus de la porte, a été inclus dans le mur un bas-relief représentant la multiplication des pains, mais rien ne peut dire si la mise en place de ce relief est récent ou non (**fig.19**).

Au niveau du transept, la coupole sur trompe de la croisée est soutenue par des murs formant arcs-diaphragmes et contrebutée par les demi-arcs du massif barlong. Les murs nord et sud des croisillons reprennent l'organisation en élévation de la nef et les arcades supérieures sont reliées par des arcs en mitre (que l'on retrouve dans les autres églises). Une chapelle est ouverte dans le mur est de chaque bras. Seule celle du bras nord est authentique, l'autre ayant été refaite au moment de la séparation entre le transept et les bâtiments de l'abbaye. À l'extérieur, l'organisation reprend celle de l'intérieur : deux grands arcs au premier niveau, séparés par une colonne portant un chapiteau et une baie s'ouvre au milieu de chaque espace. Au-dessus, trois baies correspondent au niveau de la galerie. L'ensemble est couronné d'un pignon orné d'une triple arcature triflée. Dans le mur du bras nord du transept ont été inclus deux reliefs sur l'histoire d'Abraham (**fig.20**).

Le chœur s'ouvre sur une travée droite dont les bas-côtés sont ornés de paires de colonnes jumelées montés sur de hauts socles. Leurs chapiteaux sont reliés par un tailloir commun. Puis le sanctuaire, composé d'un rond-point à huit colonnes, est encadré par un déambulatoire ouvrant sur cinq chapelles rayonnantes. La chapelle axiale est de plan rectangulaire alors que les autres adoptent un plan semi-circulaire. Les colonnes du rond-point portent de grands chapiteaux et sont reliées par des arcs surhaussés. Ces chapiteaux de grande taille concentrent toute l'attention sur un important programme sculpté. Malheureusement, on sait, depuis les analyses de Mallay, que les restaurations du XIXe siècle ont complètement modifié leur aspect et même parfois leurs sujets, faisant suite probablement à des restaurations antérieures (après le vandalisme de 1575 dû à la prise d'Issoire par le capitaine Merle). Cet ensemble représente la Cène et la Passion. Le décor des chapiteaux du déambulatoire et des chapelles est essentiellement fait de feuillages, mais les sujets figurés ne sont pas absents : au moins une dizaine d'entre eux montrent des animaux (surtout des oiseaux) et des têtes de personnages.

À l'extérieur, le chevet adopte un aspect pyramidal composé des volumes circulaires du chœur, du déambulatoire et des chapelles rayonnantes, le tout adossé aux volumes rectangulaires du transept et du massif barlong (**fig. 21**). Le clocher domine l'ensemble et complète cet étagement, mais

seule la partie inférieure est d'origine. L'ensemble construit en pierre claire (arkose de Montpeyroux) est animé par les corniches soulignant les volumes et des mosaïques faites de pierres volcaniques de couleurs variées. Le décor est particulièrement important et marque chaque étage : zodiaque sculpté au niveau du déambulatoire, rosaces polychromes au niveau du chœur et des motifs géométriques en relief sur le massif barlong (avec un rappel sur la chapelle axiale).

En-dessous du chœur, la crypte reprend la structure du chœur : huit colonnes soutiennent l'église supérieure et un déambulatoire ouvre sur cinq chapelles (mais, cette fois, une sur deux est de plan carré). Quatre colonnes occupent le centre de l'ensemble et forment un carré. Le mur du déambulatoire est flanqué de petites colonnes avec chapiteaux montées sur un léger bahut.

Les études sur les sculptures

Comme pour Notre-Dame-du-Port, c'est l'architecte Gilbert-Aymond Mallay qui le premier, en 1841, s'intéresse à l'édifice et à ses sculptures. Il commence par analyser l'architecture, signalant son importance et son classement au titre des Monuments Historiques. Il précise ensuite, que « les restaurations qui s'y font sous la direction de M. Bravard et de la mienne en feront l'édifice religieux le plus complet du département du Puy-de-Dôme. » Sur les cinq pages consacrées à l'édifice une seule est consacrée à la sculpture. Il commence logiquement par les chapiteaux historiés du chœur, donnant les sujets de deux d'entre eux (la Cène et la Passion) et signalant que les autres sont presque détruits. En bon technicien il analyse les matériaux et précise qu'ils « sont en mastic très solide qui a acquis la dureté de la pierre. » Il passe ensuite aux autres chapiteaux, donnant une description succincte : ceux de la nef sont ornés de feuilles plates et frisées, le relief est peu prononcé et l'exécution négligée. Il remarque un homme portant un mouton (et pense qu'il s'agit du Bon Pasteur), Satan entraînant un personnage, des aigles issus d'un modèle romain et des griffons « mauvais de dessin et d'exécution ». Il revient ensuite à l'architecture, son principal souci étant de comparer cet édifice à Notre-Dame-du-Port. En conclusion il explique que les détails de la construction sont identiques à ceux de Notre-Dame-du-Port et d'Orcival donc exécutés sans doute par les mêmes ouvriers, le même chef et « d'après une donnée générale dont il ne fallait pas s'éloigner ¹²³ »

Il faut attendre le XX^e siècle pour que les auteurs s'intéressent plus spécifiquement aux sculptures, l'intérêt se concentrant plus sur l'origine et l'histoire de cette grande abbaye presque entièrement disparue. Et, quand ils remarquent l'œuvre sculptée, les auteurs ne font que citer rapidement les quelques sujets immédiatement reconnaissables.

Charles Terrasse, attaché au musée du Louvre, est le premier, en 1926, à consacrer une partie de son ouvrage à la sculpture¹²⁴. Il signale d'abord les chapiteaux de la nef et des bas-côtés issus du corinthien, avec des petites têtes qui remplacent la rosace corinthienne : « Ce sont là des motifs d'origine romaine. » Puis des aigles et des oiseaux issus également de l'Antiquité. Il trouve ensuite des motifs d'origine orientale imitant les ivoires ou les broderies : « Des animaux diversement campés. » Puis des centaures et des centauresse, le Bon Pasteur et la damnation (Satan tient des personnages nus avec une corde). Il termine son énumération par les chapiteaux du chœur, signalant que certains sont en mastic et d'autres en pierre, mais que les restaurations et le badigeon ne permettent pas de distinguer les reprises. Il conclut que la disposition des scènes a été respectée. Suit une énumération des scènes représentées. Quelques pages plus loin il étudie le chevet et signale les signes du zodiaque et les bas-reliefs incrustés dans la façade du croisillon nord. L'ensemble de son

¹²³ MALLAY 1841, p. 15-20.

¹²⁴ TERASSE 1926.

étude de la sculpture ne dépasse pas trois pages sur un ensemble de 23 et se limite à une description très succincte. Les illustrations sont peu nombreuses : une photo de la Cène, et celle du médaillon de la Balance. C'est encore l'histoire et l'architecture qui monopolise toute son attention.

En 1935 Henry et Emmanuel Du Ranquet¹²⁵ à leur tour s'intéressent à cette église. Leur apport est une grande attention aux détails des sculptures. Ils remarquent le peu de relief des feuillages qui semblent plaqués sur la corbeille : « les feuilles laissent autour d'elles comme une bordure les entourant, à l'instar de ce qui a lieu à l'église de Villiers-Saint-Paul (Oise) élevée en 1130. » Leur propos est d'essayer de poser une hypothèse de datation. Ils vont donc non seulement énumérer comme les autres les différents sujets mais surtout essayer de repérer des indices pouvant éclairer cette question.

Le texte de l'atelier du Cœur-Meurtry¹²⁶, en 1961, commence, lui aussi, par une présentation historique, puis un chapitre est consacré à la visite. D'abord à l'extérieur avec le chevet et son décor du zodiaque, puis, tournant autour de l'église, les reliefs de la façade sud. Les chapiteaux du chœur sont étudiés, ou plutôt nommés sur seulement deux pages. Mais c'est le premier à fournir une importante documentation photographique sur les sculptures : l'ouvrage se termine par un volumineux cahier de photos (27 pages) qui, elles, font la part belle aux sculptures : 11 pages de détails, en plus des vues plus générales.

Georges de Bussac, en 1964¹²⁷, a recours lui aussi à une importante documentation photographique sous la forme d'un cahier inséré au centre de son ouvrage. Mais son analyse des sculptures se cantonne encore à une énumération des sujets qui n'apporte pas de réelle nouveauté. Seuls les chapiteaux du chœur attirent son attention : ils illustrent les scènes du mystère pascal ; les sculpteurs qui les ont exécutés ne sont pas les mêmes qu'à Notre-Dame-du-Port ou à Saint-Nectaire ; l'allongement des corps est exceptionnel en Auvergne. Son ouvrage se termine par une bibliographie commentée, montrant qu'il a lu ses prédécesseurs : par exemple l'ouvrage des Du Ranquet est une « excellente étude explicative ».

Bernard Craplet¹²⁸ inscrit sa visite de l'église dans un cadre plus large : celui de la ville d'Issoire. Sur les 7 pages de cette visite l'analyse des sculptures en occupe à peine une. Ce qui l'intéresse surtout ce sont les chapiteaux du chœur et le problème de leur authenticité.

En 1973 Zygmunt Swiechowski¹²⁹ consacre un chapitre au « programme d'Issoire » : le cycle du zodiaque, celui de la concordance des deux testaments et celui de la Passion. Au centre du chapitre est inséré un important ensemble de photographies et un plan de l'édifice. Son propos consiste à décrire les sujets représentés et à chercher des éléments de comparaison. Il pense qu'il s'agit du programme le plus homogène de la région, mais ne discute pas l'authenticité des sculptures.

En 1996, le travail de Raoul Ollier¹³⁰ commence par une introduction rédigée par le responsable de la paroisse de l'église : « On oublie parfois que c'est l'histoire humaine qui lui donne tout son sens et permet de restituer aux visiteurs, ses fonctions et ses significations profondes d'hier et d'aujourd'hui. » Cette introduction veut donner l'esprit dans lequel la suite s'inscrit : une vision plus religieuse. Mais finalement c'est l'aspect historique qui reprend le dessus, avec toujours la recherche de l'histoire de l'abbaye et des tentatives de datation. Quatre pages seulement sont consacrées aux sculptures intérieures. Pour le zodiaque, l'analyse se limite à un encart accompagné de photos expliquant l'origine païenne du thème. Pas de nouveauté du point de vue de l'iconographie.

¹²⁵ DU RANQUET 1935.

¹²⁶ CŒUR-MEURTRY 1961.

¹²⁷ DE BUSSAC 1974.

¹²⁸ CRAPLET 1970.

¹²⁹ SWIECHOWSKI 1973, p. 38-39, 73-75.

¹³⁰ OLLIER 1996.

Dans les années 90 on trouve un changement de point de vue. Marie-Claire Ricard¹³¹, par un sous-titre ajouté en première page : « une voie symbolique », montre l'orientation du propos. L'étude des chapiteaux commence après un bref historique et une analyse architecturale. Cinq chapiteaux de la nef et un du transept sont accompagnés d'un bref commentaire, l'ensemble occupant trois pages. La double page centrale de l'opuscule est occupée par une photo du rond-point du chœur qui introduit l'analyse de huit faces de chapiteaux sur cinq pages. Elle s'interroge ensuite sur un chapiteau disparu. Suit la présentation du zodiaque du chevet : commentaire et plan général du chevet avec l'emplacement des signes.

En fait, encore plus que pour Notre-Dame-du-Port, les guides touristiques ou les monographies se cantonnent à l'aspect historique et à une description sommaire des sculptures. Les seuls thèmes connus, ceux des chapiteaux du chœur, posent un problème d'authenticité, ce qui semble avoir inhibé beaucoup d'auteurs. Si la plupart des sculptures ont été nommées, l'étude des thèmes et de leur implication dans l'ensemble du bâtiment reste à faire.

La date des sculptures n'est jamais discutée : XII^e siècle. Seules les restaurations ou remplacements sont notés. Dès 1926, Charles Terrasse en fait l'inventaire¹³² : les chapiteaux du chœur, très endommagés ont été repris au mastic par Mallay en 1852 ; pour le zodiaque, le signe du Taureau, tombé au sol en 1891, a été refait à l'identique ; l'intérieur de l'église a été entièrement peint par Dauvergne en 1862.

Recensement des thèmes rencontrés (fig.22)

Classement par lieux d'implantation

<u>Nef</u> 14 chapiteaux	3 aigles Aigle perché Griffons autour d'un vase Minotaures Centaures aux lièvres Singe cordé Personnage dans les feuillages Porteur de brebis Personnage avec hache Têtes dans les feuillages (5 chapiteaux)	Animaux Animal Animaux Hybrides Hybrides Animaux +personnage Personnage Personnage Personnage Personnage
<u>Transept</u> 4 chapiteaux	Porteur de mouton Personnage nu, barbu, ailé, chevauchant un mouton Diable entraînant des hommes Annonciation	Personnage Personnage céleste Personnage céleste Évangile de Luc
<u>Rond-point du chœur</u> 5 chapiteaux	Petites têtes dans les feuillages Saint-Sépulcre Jérusalem céleste Cène Flagellation Portement de croix Femmes au tombeau Gardiens du tombeau Tristesse des apôtres Apparitions du Christ	Personnage Architecture Architecture Évangile de Luc Évangile de Marc, Luc, Évangile de Marc, Évangile de Matthieu, Marc, Luc, Jean Évangile de Matthieu Évangile de Matthieu, Marc, Luc Jean

¹³¹ RICARD 1992.

¹³² TERASSE 1926, p. 7

<u>Chapelles rayonnantes</u> 11 chapiteaux	Bâtiment dans les feuillages Oiseaux, queues réunies en feuillage Oiseaux, bec dans les plumes Aigle perché Griffons affrontés Griffons buvant dans un vase Dragon à long cou Personnage se tenant les jambes entre 2 dragons Personnage, jambes en feuillage, tenant des oiseaux Têtes d'homme et d'animaux	Architecture Animaux Animaux Animaux Animaux Animaux Animaux Personnage Personnage +animaux Personnages + animaux
<u>Façade sud</u> 3 reliefs insérés	Visite des anges à Abraham Sacrifice d'Isaac Multiplication des pains	Genèse Genèse Évangile de Matthieu, Marc, Luc, Jean
<u>Chevet</u> 13 reliefs insérés	Signes du zodiaque Griffon attaquant un animal	Antiquité

Classement par sujet

<u>Objets ou Architecture</u>	Bâtiment dans les feuillages Saint-Sépulcre Jérusalem céleste	Chapelles rayonnantes Rond-point du chœur Rond-point du chœur
<u>Animaux</u>	3 aigles Aigles perchés Oiseaux, queues réunies en feuillage Dragon à long cou Griffons affrontés Oiseau bec dans plumes Griffons buvant dans vase Griffon attaquant un animal	Nef Nef+chapelles rayonnantes Chapelles rayonnantes Chapelles rayonnantes Chapelles rayonnantes Chapelles rayonnantes Nef+ chapelles rayonnantes Chevet
<u>Personnages</u>	Porteur de mouton Personnage avec hache Singe cordé Personnage dans les feuillages Personnage se tenant les jambes, entre 2 dragons Personnage nu, barbu, ailé, chevauchant un mouton Diable entraînant un homme Centaures aux lièvres Minotaures Personnage, jambe en feuilles, tenant des oiseaux Petites têtes dans les feuillages	Nef+transept Nef Nef Nef Chapelles rayonnantes Transept Transept Nef Nef Chapelles rayonnantes Nef+rond-point du chœur+ chapelles rayonnantes
<u>Ancien Testament</u>	Sacrifice d'Isaac Visite des anges à Abraham	Façade sud Façade sud
<u>Nouveau Testament</u>	Annonciation Multiplication des pains Cène Flagellation Portement de croix Femmes au tombeau	Transept Façade sud Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur

	Gardiens du tombeau Apparitions du Christ Tristesse des apôtres	Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur
<u>Autres sujets</u>	Signes du zodiaque	Chevet

On note en premier lieu un grand nombre de chapiteaux comportant des éléments figurés dans les chapelles rayonnantes, avec une majorité dans la partie sud. Leur nombre est également grand dans la nef, mais il faut alors remarquer que la division nord-sud est ici très importante à considérer : dans la partie nord de la nef on trouve 5 chapiteaux avec des personnages en pieds, alors que du côté sud il ne s'agit que de petites têtes insérées dans les feuillages. Par contre cette moitié sud accueille 2 chapiteaux avec animaux (aigle et griffons autour d'un vase) situés tous les deux en face de la porte latérale.

Les scènes illustrant le Nouveau Testament sont surtout regroupées dans le rond-point du chœur avec deux exceptions : l'Annonciation au niveau du transept et la multiplication des pains à l'extérieur, au-dessus de la porte nord, avec une hésitation puisqu'il s'agit d'un relief inclus dont on ne peut être sûr ni de la date d'insertion ni de l'origine. Les scènes de l'Ancien Testament (histoire d'Abraham) sont situées à l'extérieur, et font partie également des reliefs inclus.

cÉglise de Saint-Nectaire (fig.23)

Léglise est construite à 750 m daltitude sur un promontoire, le Mont Cornadore, et les montagnes qui la dominent forment une sorte de cirque. Le lieu, entouré de sources thermales et de vestiges antiques, peut faire penser à un ancien lieu de culte gallo-romain qui aurait été christianisé (fig. 24).

Points de repère historiques

Comme pour les autres églises, cest la légende qui remplace labsence de connaissances historiques, sans se soucier des anachronismes : léglise aurait été construite par Nectaire, Grec de naissance, baptisé par saint Pierre et amené en Auvergne par saint Austremonne. Le seul fait relevant sans doute de la réalité est la présence de reliques qui, ayant produit des miracles, ont été à lorigine dun centre de pèlerinage important et du très beau buste reliquaire que lon peut encore admirer actuellement et qui, selon B. Craplet daterait de la fin du XII^e siècle.¹³³

Plus sérieusement, il faut noter la proximité immédiate dun château, celui des Senecterre, une famille féodale importante qui a dû contribuer à la construction de léglise. G. Rochias place cette construction à la fin du XII^e siècle, sur le tombeau du saint¹³⁴. M. Chabosy¹³⁵ explique quau XII^e siècle, le comte dAuvergne Guillaume VII fait don à labbaye de la Chaise-Dieu (environ 1146-1178) dun territoire sur lequel les moines auraient bâti léglise actuelle (vers 1130-1180). On constate donc que le problème de la datation semble réduit, tous pense à la deuxième moitié du XII^e siècle.

Ambroise Tardieu cite Dom Estiennot qui pense que le prieuré a été fondé par Eparchius de Saint-Nectaire et soumis à la Chaise-Dieu, et propose la date de 1100 environ¹³⁶. En 1500, on voyait encore les bâtiments du prieuré adossés à léglise du côté sud. Sur cette butte du Mont Cornadore, voisinent léglise et le château de la famille de Saint-Nectaire qui fut détruit en 1827, le tout entouré dune muraille (fig.). Le premier seigneur dont on ait retenu le nom est Louis de Saint-Nectaire, connétable dAuvergne en 1231.

David Morel¹³⁷ situe le chantier entre 1120 et 1160, deux évêques de Clermont étant alors danciens abbés de la Chaise-Dieu (Aimeric 1111-1151 et Étienne VI 1151-1169)¹³⁸. Il pense que peu de modifications ont été apportées avant le XIX^e siècle. Il rejoint ainsi Swiechowski¹³⁹ qui pense que léglise a été construite après 1146, date à laquelle labbaye de la Chaise-Dieu fonde le prieuré.

En fait, on ne sait rien de lorigine de cette église. On sait seulement quelle dépendait de labbaye de la Chaise-Dieu.

¹³³ PAROISSE SAINTE-MARIE 2013, p. 56-57 : Ils en donnent une bonne description et une analyse technique mais ne proposent pas de date.

¹³⁴ ROCHIAS 1910, p. 3.

¹³⁵ CHABOSY 1964, p. 9.

¹³⁶ TARDIEU 1877, p. 315.

¹³⁷ MOREL, 2009, p. 422.

¹³⁸ MOREL 2009, p. 341-347.

¹³⁹ *Op. cit.* p. 377.

Présentation de l'église

Si l'intérieur ne semble pas avoir subi de modifications notoires, l'extérieur a été totalement modifié. Déjà Mallay regrettait que la façade ouest soit « d'une nudité inconcevable » et que les autres façades soient sans ornement ; mais le clocher détruit en 1793 et les outrages du temps ayant fait leur effet, des restaurations sont devenues nécessaires, elles sont confiées à Bruyère, architecte des Monuments Historiques à la fin du XIX^e siècle. Il va littéralement réinventer l'extérieur du bâtiment : sur les façades nues vont être plaquées des arcades, sur le modèle de Notre-Dame-du-Port. L'église, aux allures de forteresse, rejoint alors, par sa nouvelle décoration, les autres édifices du groupe de la région clermontoise (**fig. 25**).

L'édifice adopte un plan à trois nefs, transept saillant et déambulatoire. Il s'ouvre sur une avant-nef surmontée d'une tribune. La porte ouest est une simple ouverture en plein cintre dans une façade massive et sévère. Cette avant-nef est très basse et voûtée d'arêtes. Sans éclairage direct elle ouvre sur la nef entre des chapiteaux à moulures horizontales et des chapiteaux à feuillages sortant d'une bande à entrelacs faisant penser à une vannerie disposés symétriquement. Au-dessus, une grande tribune ouvre sur la nef.

La nef de quatre travées, est voûtée d'un berceau continu supporté par de lourdes colonnes (**fig. 26**). Trois colonnes massives de chaque côté (au lieu des piles habituelles) sont reliées par des arcs en plein cintre. Cette disposition est rare en Auvergne et se retrouve seulement à Saint-André de Besse-en-Chandesse (63) et à Saint-Julien de Chauriat (63). La base des colonnes, de type attique, semblent faire référence à l'époque paléochrétienne. Les collatéraux sont voûtés d'arêtes et surmontés d'une galerie qui ouvre sur la nef par des baies géminées. Une porte s'ouvre de chaque côté au niveau de la troisième travée et donnait accès, celle du sud au prieuré, celle du nord au cimetière et au château. Au-dessus des collatéraux des tribunes ouvrent sur la nef par des baies géminées. A l'extérieur, les façades nord et sud ont été, comme on l'a dit, complètement revues par les restaurateurs du XIX^e siècle (Louis-Clémentin Bruyère entre 1875 et 1877) : les murs nus reposant sur les grands arcs du niveau inférieur ont été animés par des enfilades d'arcades ajoutées pour compléter le décor à la façon des églises considérées comme modèles (Notre-Dame-du-Port à Clermont ou Saint-Austremoine à Issoire) (**fig. 25**).

Le transept est séparé de la nef par un arc diaphragme formant doubleau. La coupole est montée sur trompes. Le système habituel du massif barlong permet, par la demi-voûte latérale, de contribuer la coupole. Au sol, la graduation des niveaux mène progressivement au chœur. Une chapelle s'ouvre, du côté est, sur chacun des bras. A l'extérieur, comme pour la nef, la simplicité originelle a été remplacée par des étagements de décor : corniche à modillons et mosaïque sur le pignon. Le clocher a été reconstruit au XIX^e siècle.

Le chœur est composé d'une travée droite et d'un rond-point porté par six colonnes. Le déambulatoire ouvre sur trois chapelles rayonnantes séparées par de larges baies. Le décor sculpté est concentré sur les six chapiteaux des colonnes du rond-point, mais n'est pas absent au niveau du déambulatoire et des chapelles. Une hiérarchie semble s'établir : scènes évangéliques au centre, scènes figurées autour et chapiteaux à feuillage dans les chapelles. L'éclairage est particulièrement important : seize fenêtres ; alors que dans la nef on en compte seulement sept et aucune dans le narthex. La graduation est donc forte et concentre toute l'attention sur le sanctuaire.

Lors de fouilles archéologiques, en 2006-2008, le décaissement du sol a permis de confirmer l'existence d'une première église (alignement de pierre et lambeau de mosaïque en petits galets et cailloux blancs) antérieure au XI^e siècle. De plus un tombeau se trouvait sous l'emplacement du

maître-autel et un morceau de dalle portant une inscription a été découvert : « *HIC REQUIESCIT S(an) C(tu) S H* ». Le « H » pose un problème de dédicace, la logique voudrait que ce soit ici le tombeau de saint Nectaire, et la formule fait penser à une période plus proche de la fin de l'Antiquité¹⁴⁰. A l'extérieur, le chevet se compose d'un étagement pyramidal de volumes circulaires, correspondant aux chapelles et au chœur, adossé au volume rectangulaire du transept et du massif barlong, selon le modèle habituel (**fig. 27**). Le décor est modeste et se limite à un cordon de billettes soulignant les ouvertures et formant deux lignes horizontales au niveau des chapelles et du chœur. Seule l'abside principale est ornée d'un bandeau de rosaces polychrome, marquant ainsi le sanctuaire.

Les études sur les sculptures

C'est encore Gilbert-Aymond Mallay qui, le premier, s'intéresse à l'église de Saint-Nectaire¹⁴¹, « un des édifices romano-byzantins les plus curieux du département ». Il propose alors d'enlever « les peintures absurdes qui couvrent les murs et les colonnes » et d'arranger le pavé, puis, passant à l'extérieur, il juge la façade ouest « d'une nudité inconcevable » et le reste sans ornement, à part la ceinture de rosaces ornant l'abside. Il prend le temps ensuite de détailler les sujets des chapiteaux. Des comparaisons avec Notre-Dame-du-Port sont faites à propos de deux chapiteaux, mais pour les scènes du Nouveau Testament, il demande l'aide de M. l'abbé Croizet.

L'impressionnante étude de plus de 200 pages rédigée par l'abbé Forestier en 1878¹⁴², donne l'impression que, dès le début, tout a été dit. Son étude de la sculpture occupe 15 pages, et ne se limite pas à une identification et à une description rapide des sujets représentés, mais il prend le temps d'expliquer un geste ou une signification. Ce sont évidemment les chapiteaux du rond-point du chœur qui sont privilégiés. On constate chez lui un certain plaisir à déchiffrer les textes des phylactères et à rechercher les références dans la Bible. Les images sont pour lui un catéchisme monumental, « une écriture parlant aux yeux du peuple »¹⁴³. Cette partie se prolonge par une étude plus générale sur le symbolisme des images et des parties de l'édifice voulues par les architectes du Moyen Âge qui, selon lui, « avaient dû étudier la religion, l'aimer et la pratiquer ».

Au XX^e siècle, on retrouve, pour Saint-Nectaire, les mêmes auteurs que pour les édifices précédents : les abbés (l'abbé G. Rochias, curé de Saint-Nectaire en 1910, le chanoine Craplet en 1956, puis l'abbé Marcel Chabosy en 1964), puis les universitaires.

L'abbé Rochias, curé de Saint-Nectaire et membre de la société française d'archéologie, comme il le précise lui-même, publie en 1910 un opuscule de plus de 30 pages entièrement consacré à l'étude des sujets représentés sur les chapiteaux¹⁴⁴. Les descriptions sont accompagnées des références textuelles tirées de la Bible et d'explications symboliques. Pour lui ces « chapiteaux méritent d'être placés parmi les plus intéressants de France ».

Le chanoine Bernard Craplet consacre une de ses publications de la collection Zodiaque à l'église de Saint-Nectaire¹⁴⁵. Après une introduction que l'on pourrait qualifier de lyrique, rédigée par l'atelier du Cœur-Meurtry, une partie très technique présente l'édifice avec plan, dimensions, tables et planches de photos. Il recense 22 chapiteaux historiés et, comme à son habitude, s'intéresse plus précisément au style de la sculpture (plus rude qu'en Bourgogne), au canon des personnages (issu du

¹⁴⁰ ALLIOS 2008.

¹⁴¹ MALLAY 1841, p. 45-48.

¹⁴² FORESTIER 1878.

¹⁴³ FORESTIER 1878, p. 49.

¹⁴⁴ ROCHIAS 1910.

¹⁴⁵ CRAPLET 1956.

modèle gallo-romain : têtes importantes et proportions trapues du corps) et aux comparaisons avec Notre-Dame-du-Port. Il note en particulier l'horreur du vide qui semble la caractéristique principale de l'ensemble de ces sculptures et qui pose un problème d'encombrement (jusqu'à 18 personnages sur le chapiteau de la Passion), et d'attribution des jambes. La description des sujets est mise sous la forme d'une visite qui occupe seulement 4 pages.

En 1964, l'abbé Chabosy reprend les analyses précédentes, dans une présentation plus moderne¹⁴⁶ : les textes sont intercalés avec des photos pleine-page, mais deux seulement montrent des faces de chapiteaux. L'ouvrage se termine par une bibliographie conséquente.

En 1973, Zygmunt Swiechowski¹⁴⁷ annonce le programme de Saint-Nectaire : cycle de la Passion, de l'Apocalypse, de la vie de Saint-Nectaire, sur presque 10 pages (12 pour Notre-Dame-du-Port). Il note la violence des sujets et l'agitation qui règne dans les scènes. Son apport est sans doute sa recherche de références dans d'autres régions et sur d'autres supports. Il conclut en envisageant comme fil conducteur des sujets du rond-point du chœur la victoire sur la mort. Au centre du chapitre est intercalé un ensemble de photos : 24 faces de chapiteaux, ce qui constitue la plus importante documentation jusqu'à ce jour. Comme d'habitude, les chapiteaux du reste de l'édifice, sont étudiés à part, par sujet, en parallèle avec ceux des autres églises.

La petite notice d'Alain Erlande-Brandebourg, publiée à Luçon en 2003¹⁴⁸, semble une régression en terme d'apport. Le flou et les généralités de cet auteur de renommée nationale laissent une impression très décevante, son intérêt se portant principalement sur les effets d'éclairage. C'est l'ouvrage publiée par la paroisse qui renouvelle la vision du bâtiment mais surtout donne une analyse détaillée des sculptures¹⁴⁹. Il faut attendre 2012, avec l'étude collective de J. Baschet, J. C. Bonne et P. O. Dittmar¹⁵⁰ pour que les problèmes de programme d'ensemble et de relation entre les chapiteaux soient vraiment étudiés. Chaque chapiteau est étudié et mis en rapport avec l'architecture et les sujets voisins.

Il est évident que ce sont surtout les sculptures du rond-point du chœur qui ont attiré toute l'attention des auteurs. Et même dans ce cadre restreint, les problèmes ne manquent pas, comme d'ailleurs le remarque déjà Swiechowski à propos de l'identification des scènes de la vie de saint Nectaire. De plus, le fait qu'il s'agisse d'une des seules églises avec colonnes dans la nef n'a pas été suffisamment pris en compte, d'autant plus que des sculptures, sur deux des chapiteaux de ces colonnes ne semblent pas avoir été remarquées, sauf très récemment dans l'étude de 2012. Les récentes restaurations ont permis une plus grande visibilité des détails et surtout une possibilité de meilleurs clichés photographiques. Pour exemple, on peut citer le chapiteau de la lutte des anges contre les démons qui étaient devenu pratiquement illisible à cause de coulées d'eau et du noircissement des reliefs.

¹⁴⁶ CHABOSY 1964.

¹⁴⁷ SWIECHOWSKI 1973, p. 75.

¹⁴⁸ ERLANDE-BRANDEBOURG 2003.

¹⁴⁹ PAROISSE SAINTE-MARIE 2013.

¹⁵⁰ BASCHET BONNE DITTMAR, 2012.

Répartition des sujets dans le bâtiment (**fig. 28**)

<u>Avant-nef ou narthex</u> 3 Chapiteaux	<i>In folio</i>	Objets
<u>Nef</u> 7 chapiteaux	Âne à la lyre Crocodiles ? Têtes de personnages Personnage sur un bouc Moïse sauvé des eaux Saint dans une mandorle Lutte des anges contre démons Tentation du Christ	Animal Animaux Personnages Personnage Exode ? Personnages Évangiles Matth, Marc, Luc
<u>Transept</u>		
<u>Rond-point du chœur</u> 6 chapiteaux	Droit d'asile : Ranulfo Vie de saint Nectaire Arrestation de Jésus Flagellation Portement de croix Incrédulité de Thomas Transfiguration Multiplication des pains Ange de l'Apocalypse Cavalier de l'Apocalypse Résurrection Jugement dernier Soldats gardant le tombeau Saintes femmes au tombeau Descente aux enfers	Personnage Saint patron de l'église Évangile de Matth, Évangile Évangiles de Marc, Luc, Évangile Évangiles de Matth, Luc, Évangile de Matth, Apocalypse Apocalypse Apocalypse Apocalypse Évangile de Matth, Évangile de Matth,
<u>Déambulatoire</u> 11 chapiteaux	Aigles Oiseaux Personnages hybrides Singe cordé Victoires Personnages nus sur des panthères Personnage prisonnier de diables Porteurs de moutons Zachée	Animaux Animaux Personnages Personnages Antiquité Personnage Personnages Personnages Évangile de Luc
<u>Chapelles rayonnantes</u>		

--	--	--

On peut noter que deux parties sont vides de sujets figurés : le transept et les chapelles rayonnantes. De plus, la majorité se concentre sur le chœur dans son ensemble : les 6 chapiteaux du rond-point du chœur, plus 11 chapiteaux disposés très régulièrement tout autour dans le déambulatoire.

<u>Objets- Architecture</u>	<i>In folio</i> Le tombeau vide	Avant-nef ou narthex Rond-point du chœur
<u>Oiseaux</u>	Aigles , oiseaux	Chœur Déambulatoire Déambulatoire
<u>Animaux</u>	Âne à la lyre Bouc Crocodyles ? Panthères ?	Nef Nef Nef Déambulatoire
<u>Personnages</u>	3 Têtes de personnages Tête crachant des feuillages , Personnages avec jambes en feuillage Ange luttant contre démons Homme nu encordé par 2 diables Victoires Homme chevauchant un bouc Personnages nus sur des panthères Homme nu encordé par 2 diables Porteurs de mouton Singe cordé Saint dans une mandorle+archer+scène Saint Nectaire ressuscite un mort Passage du Tibre Prédication de saint Nectaire Résurrection de Bradulus Ranulfo ou le droit d'asile	Nef Nef Déambulatoire Chœur Nef Déambulatoire Déambulatoire Nef Déambulatoire Déambulatoire Déambulatoire Déambulatoire Nef Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur
<u>Ancien Testament</u>	Moïse sauvé des eaux	Nef
<u>Nouveau Testament</u>	Tentation du Christ Zachée Arrestation de Jésus Flagellation Portement de croix	Nef Déambulatoire Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur

	Incrédulité de Thomas Transfiguration Multiplication des pains Soldats gardiens du tombeau endormis Les saintes femmes au tombeau	Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur
<u>Apocalypse</u>	Ange de l'Apocalypse Cavalier de l'Apocalypse Résurrection Jugement Les élus et les damnés La descente aux enfers	Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur Rond-point du chœur

Cette église est très habitée : un nombre impressionnant de personnages peuple les chapiteaux du chœur, au point qu'il est difficile de les dénombrer. Seuls, parmi les chapiteaux figurés, les trois chapiteaux représentant des oiseaux ne comportent pas de représentation humaine.

dR Notre-Dame d'Orcival (fig .29)

L'étymologie du nom Orcival a fait couler beaucoup d'encre : vallée d'Orcus (Pluton) ou des enfers ; Urcivallis, vallée des ours ; Ourchevau en patois, c'est-à-dire source de la vallée ; ou plus religieusement, vallée évangélisée par saint Ursin disciple de saint Austremoine¹⁵¹. Ce qui surprend c'est la dimension très importante de l'église dans un lieu aussi reculé et isolé : 880 m d'altitude, 26 km de Clermont dont elle est séparée par le massif des Dômes. Pas de château non plus, son origine semble bien être due à un pèlerinage qui est encore très vivant actuellement. Un culte à Notre-Dame installé sur le lieu d'un ancien culte d'une source, ceci est sans doute la plus plausible des hypothèses¹⁵².

La pierre volcanique grise utilisée pour la construction renforce encore l'austérité de ce bâtiment qui, par son absence presque totale de décor extérieur, est un modèle de dépouillement.

Points de repère historiques

La date de cet édifice est, comme pour les autres, un sujet de discussion. Dans l'ouvrage collectif de l'inventaire de la région Auvergne, daté de 2008, la date butoir de 1166 est avancée : la mention de Pierre prieur d'Orcival est présente dans un acte précisément daté¹⁵³. Les auteurs rappellent qu'il s'agit d'une église dédiée à la Vierge, dont les reliques (fragment de suaire, chemise, cheveux, un peu de lait) arrivent en 876. Un document daté des environs de 1046 indique la création d'un prieuré à Orcival, mais il semble qu'il y ait confusion avec Saint-Julien d'Orcival de Marcol en Ardèche. Ils concluent qu'il s'agissait sans doute d'un prieuré rural, et que l'église a dû être construite par les comtes d'Auvergne associée à l'évêque (ils détiennent encore des droits de patronage dans l'église en 1247). La date de 1166 apparaissant comme une date butoir, ils en concluent que le chantier, d'une grande homogénéité, a été mené sans doute au début du XII^e siècle. En 1245 un chapitre est créé par l'évêque Hugues de La Tour, sous le vocable de Notre-Dame. Les chanoines étaient au nombre de 25 en plus du doyen, et leurs revenus sans doute considérables vu le succès du pèlerinage¹⁵⁴.

Il s'agit de l'église la mieux conservée d'Auvergne, les seules restaurations faites sur le bâtiment ont concerné le clocher, dégradé par un tremblement de terre en 1478 puis en 1490 (la forme ogivale des arcs en témoigne). Les toitures de déambulatoire dateraient d'une restauration ancienne du XIII^e siècle. Récemment (2010-2012) un grand nettoyage de l'extérieur a redonné toute sa beauté aux pierres. Le chantier de construction semble avoir été mené rapidement en commençant par les parties basses sur l'ensemble de l'édifice, puis avançant par tranches horizontales¹⁵⁵. Les auteurs successifs parlent peu de datation pour ce bâtiment, restant dans un flou significatif. Quant aux sculptures, comme d'habitude, personne ne conteste leur contemporanéité avec l'architecture.

Présentation de l'édifice (fig. 29)

Tous les auteurs se sont penchés sur le problème posé par l'emplacement choisi pour édifier l'église : pas de terrain plat. Cet emplacement atypique pourrait s'expliquer par des raisons plus

¹⁵¹ QUINTY, p. 4.

¹⁵² MALLET, p. 10-11.

¹⁵³ POTTE 2008.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 6-8.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 25

spirituelles telles que l'emplacement d'un ancien culte à intégrer : la présence d'une source dans l'avant-nef plaiderait en ce sens. C'est sans doute ce qui fait l'originalité de la position du bâtiment et de son architecture qui a été adaptée à cette situation. La montagne a été entaillée et l'église raccourcie : elle ne comporte que quatre travées mais le chœur, plus large, en paraît d'autant plus important (**fig.30**).

Suite à cette spécificité, la façade ouest est adossée à la montagne et était enterrée de plusieurs mètres. Il n'y a donc pas d'entrée ouest comme dans les autres églises (**fig. 31**). L'avant-nef est bien complète et surmontée d'une tribune comme dans les autres églises de la série. À l'intérieur, une niche placée au centre du mur ouest est occupée par une source ; à l'extérieur, une minuscule porte qui semble récente, a été percée pour pouvoir accéder directement de la cure à l'église et, en raison du dénivelé, elle débouche dans la tribune de l'avant-nef. Autre particularité : sa partie centrale est plus étroite que la nef à laquelle elle se raccorde ce qu'avait bien remarqué Bernard Craplet¹⁵⁶ qui, en parlant de ce raccord explique que les piliers chargés de recevoir la retombée des différents éléments sont « un chef-d'œuvre d'ingéniosité ». Cette avant-nef est couverte de voûtes d'arêtes très basses, alors que la voûte de l'étage supérieur est au contraire très élevée.

Les quatre travées de la nef sont couvertes d'un berceau continu délimité à l'ouest par le doubleau du narthex et à l'est par le mur diaphragme du transept. Les bas-côtés sont surmontés de tribunes ouvrant sur la nef par des baies jumelées. À la dernière travée nord, la plus proche du transept, ces baies sont plus basses, permettant le passage de l'escalier d'accès au clocher. Ces tribunes sont voûtées en berceau et chaque travée est séparée par un mur de refend percé d'une arcade. Les piliers de la nef sont composés d'un massif carré cantonné de colonnes engagées sur trois côtés, laissant lisses les murs intérieurs de la nef, mises à part deux colonnes qui ne supportent rien partageant la nef en son milieu. Mais contrairement aux colonnes du même type des autres églises, elles montent trop haut pour éventuellement porter une poutre de gloire et ne sont pas terminées par un chapiteau (**fig. 32**). Une porte s'ouvre au sud et c'est à ce niveau qu'est concentré le décor sculpté des chapiteaux : aigles, personnages et avarès (**fig. 33**).

L'élévation intérieure se trouve reproduite à l'extérieur : grandes arcades en fort relief au premier niveau et galerie de petites arcades en deuxième niveau (une triple baie par travée). Cette volonté de montrer à l'extérieur de l'édifice son organisation interne est confirmée ici et Bernard Craplet¹⁵⁷ a bien remarqué que les grands arcs n'ont qu'un rôle décoratif, étant légèrement décalés par rapport aux colonnes des bas-côtés. Cette particularité a entraîné un léger désaxement des ouvertures à l'extérieur. Du point de vue de l'ornement, seul un cordon de billettes vient souligner les ouvertures. La porte sud est décalée vers l'ouest et n'occupe donc pas une position centrale.

La coupole de la croisée est montée sur trompes, les arcs diaphragmes sont ajourés d'une triple baie sur trois côtés et de deux fenêtres hautes du côté de l'abside (**fig. 34**). Une voûte en plein cintre remplaçant l'habituelle voûte en quart de cercle contribue à la croisée. À l'est, une chapelle est ouverte sur chaque bras. Les murs nord et sud des bras sont percés d'une porte et décorés d'une arcature aveugle (une en mitre entre deux en plein cintre) (**fig. 35**). Ces deux portes, face à face au niveau du transept pourraient avoir été conçues pour la circulation des pèlerins comme le pense B. Craplet, qui note que c'est la seule église à posséder trois portes¹⁵⁸.

Le chœur est surélevé de cinq marches par rapport à la nef. Il se compose d'une travée droite, d'un hémicycle avec huit colonnes et d'un déambulatoire ouvrant sur quatre chapelles rayonnantes

¹⁵⁶ *Auvergne romane* p.72.

¹⁵⁷ *Op. cit.* p. 70.

¹⁵⁸ CRAPLET 1955, p. 70.

(fig. 36). Une large marche, pouvant servir de banc, entoure le déambulatoire, seulement interrompu par des escaliers donnant accès aux chapelles. De plus, les colonnes engagées de ce déambulatoire et les colonnes jumelées de la travée droite y sont surélevées sur de hauts socles, formant un banc continu tout autour du chœur **(fig. 37)**. Le décor sculpté des chapiteaux du rond-point est essentiellement composé de feuillages. Un seul chapiteau représente des oiseaux, les sujets figurés se trouvant tous dans le déambulatoire. Sous le chœur, une crypte, à laquelle on accède par deux escaliers ouverts dans les croisillons, reproduit le plan de l'église supérieure. Huit colonnes correspondent à celles du rond-point et quatre plus minces sont disposées au centre. Trois niches ont été aménagées sous l'escalier du chœur **(fig. 38)**.

A l'extérieur, on retrouve l'étagement pyramidal habituel des volumes. L'ensemble repose sur un haut sous-bassement correspondant à la crypte. Le tout est sévère et de nombreuses lignes horizontales ponctuent l'ensemble : cordons de billettes soulignant les différents niveaux d'ouvertures, bandes de damiers bordant les toitures, rangées de modillons à copeaux et, pour couronner le tout, colonnades entourant le massif barlong. C'est encore un large bandeau horizontal qui orne le sanctuaire : moulure au-dessus des fenêtres surmontée d'une mosaïque de losanges alternent avec trois colonnettes encastrées dans une niche rectangulaires ; l'ensemble étant surmonté d'un cordon de billettes.

Les études sur la sculpture

Comme pour Notre-Dame-du-Port, de nombreux ouvrages traitent très généralement de l'ensemble de l'église et surtout de son histoire. L'importance du pèlerinage marial explique l'intérêt porté très tôt à cet édifice ; il explique aussi le manque d'étude sur les sculptures autres que les statues.

Dans cette optique, l'ouvrage le plus important est sans doute celui de Mallet, curé d'Orcival¹⁵⁹ qui, dès 1894, s'intéresse à son église. Même si son étude des sculptures se réduit à quatre pages (p. 46-50), il s'intéresse aux chapiteaux : « ils sont recouverts d'un abominable badigeon qui les empâte et fait disparaître la finesse de leur exécution [...] les motifs d'ornementation se divisent en deux grandes catégories, les uns empruntés au règne végétal, les autres au règne animal [...] ». Il essaie d'en établir un classement : « en première ligne les personnages à figure humaine, puis les êtres mythologiques, et enfin ceux qui appartiennent à la zoologie proprement dite ». Il les décrit et propose son interprétation. Il connaît la publication de l'architecte Mallay et se permet même de contester ses interprétations (par exemple à propos du chapiteau de l'avare). Pour finir, il parle de bas-reliefs disparus qui ornaient les murs de pierre entourant le chœur des chanoines. Il s'agit d'un ouvrage extrêmement documenté, qui laisse peu de place à la sculpture, mais finalement beaucoup plus que bien des études postérieures. Son esprit d'observation est particulièrement aiguisé et sa culture étendue.

En fait, les sculptures atypiques de cette église ont dérouté les chercheurs. Déjà Gilbert-Aymond Mallay avait repéré les sculptures dans son ouvrage de 1841 : « Les chapiteaux de l'intérieur sont en partie remarquables ; sans parler des entrelacs, des feuilles frisées, des feuilles d'acanthé, etc., on en trouve plusieurs à sujets ; trois, représentant des singes dans des attitudes lascives, ont été mutilés. Un est orné d'une femme tenant un petit enfant avec un serpent au-dessus de sa tête, d'un homme dans l'attitude du désespoir ; enfin, sur une autre face, d'un homme tenant une espèce de tambour. À côté de lui sont deux démons : on lit au-dessus FOLDIVES. » Il signale aussi un chapiteau orné d'oiseaux et de feuilles. Comme architecte des Monuments Historiques, il relève les ravages du

¹⁵⁹ MALLET 1894, 316 p.

temps, les mutilations des hommes et « les restaurations mal entendues » comme les colonnes du chœur « marbrées » et leurs chapiteaux peints de diverses couleurs « absurdes »¹⁶⁰.

Le chapitre consacré à la sculpture, dans l'ouvrage du chanoine Craplet, en 1959, est très modeste puisqu'il se réduit à une page et demie. Il ne retient que les chapiteaux figurés : ceux de l'usurier et des aigles, deux autres avec oiseaux et personnage, celui des anges, et ceux du déambulatoire. Il s'étonne d'ailleurs qu'il y en ait aussi peu dans un édifice de cette importance. Un ensemble important de photos est inséré au centre de l'ouvrage, Sur 22 vues, 8 sont des plans rapprochés de chapiteaux. Ces photos montrent son intérêt pour la sculpture, mais les thèmes peu conventionnels de cette église semblent l'avoir dérouté¹⁶¹.

Très récemment, en 2008, un ouvrage collectif¹⁶², réunissant des historiens de l'art et un archéologue, s'est intéressé aux nombreux chapiteaux à feuillage. Un premier chapitre sur les chapiteaux sculptés (p. 35) étudie les chapiteaux corinthiens et leurs dérivés d'une façon très technique : figure avec vocabulaire précis de chaque élément, étude des différentes sortes de feuillage. Ce chapitre se termine par quelques lignes expliquant que « les chapiteaux figurés et historiés, beaucoup moins nombreux que les chapiteaux décorés de végétaux, sont, dans leur ensemble, bien connus en Auvergne ». Après un long chapitre sur l'architecture, les auteurs reviennent sur les chapiteaux. Il s'agit de pages de photos avec de courts commentaires descriptifs, signalant les variations sur les modèles antiques et, pour les chapiteaux figurés, la simple énonciation du thème représenté. Manifestement, les auteurs se veulent techniques et scientifiques. Les sujets ne sont étudiés que sous leur aspect formel, toute interprétation ou références à des textes religieux étant exclues.

Recensement des thèmes rencontrés (fig. 39)

Tous les auteurs s'accordent à dire que les chapiteaux figurés sont beaucoup moins nombreux dans cette église que dans les autres « églises majeures », mise à part celle de Saint-Saturnin qui la rejoint sur ce point. Il faut noter qu'aucun thème biblique n'y est représenté, ce qui explique le peu d'études consacrées à la sculpture de cette église. Le seul chapiteau largement commenté est celui du « Fol Dives » que chacun peut voir dès l'entrée par la porte sud. Mais, même pour celui-ci, deux faces sur trois posent des problèmes d'interprétation.

<u>Avant-nef ou narthex</u>	Livres empilés Personnage en buste	Objet Personnage
<u>Nef</u>	Aigles, ailes déployées Personnages sous aigles affrontés L'avare Singe cordé Tête de personnage au-dessus d'oiseaux siamois Personnage en buste Tête de personnage dans les feuillages	Oiseaux Personnages+ oiseaux Personnage Personnage + 2 êtres Personnage Personnage Personnage
<u>Transept</u>		
<u>Rond-point du chœur</u>	Aigles avec queues en feuillage	Oiseau
<u>Déambulatoire</u>	Oiseaux affrontés Aigles ailes déployées Aigles affrontés + petits	Oiseaux Oiseaux Oiseaux

¹⁶⁰ MALLAY 1841, p. 38-41

¹⁶¹ CRAPLET 1959, 48 p.

¹⁶² POTTE 2008, p. 35 et 59-67.

	Griffons autour d'un vase Centaures Sirène et aigle Personnage nu sur un poisson Porteurs de moutons Diable sur mouton + diable avec soldat Deux personnages, l'un ouvre la gueule d'un animal	Hybrides Hybrides Hybride + oiseau Personnage Personnages Personnages Personnages
<u>Chapelles rayonnantes</u>		

On note tout de suite l'absence presque totale de sujets figurés dans le transept, le rond-point du chœur et les chapelles rayonnantes. Ils sont presque tous répartis le long de la nef et du déambulatoire.

<u>Objets ou architecture</u>	Livres empilés	Objets
<u>Animaux ou oiseaux</u>	Oiseaux Aigles Griffons	Oiseaux Oiseaux Hybrides
10 chapiteaux		
<u>Personnages</u>	L'avare Personnages sous des aigles Singe cordé Personnage nu sur un poisson Porteurs de moutons Diables Sirène Têtes de personnages	Vie quotidienne Personnages+ oiseaux Personnage Antiquité Personnages Personnages célestes Personnages
15 chapiteaux		
<u>Ancien Testament</u>	Personnage + Samson (?)	Juges
<u>Nouveau Testament</u>		
<u>Autres sources</u>	Centaures Sirène	Antiquité Antiquité

Une hypothétique scène issue de l'Ancien Testament (Samson ?), c'est tout ce que l'on peut trouver concernant les illustrations de la Bible. Quant aux représentations d'animaux, elles concernent presque uniquement les oiseaux : aucun quadrupède, seulement des hybrides (centaures, griffons). Il faut surtout noter la présence d'un poisson et d'un hybride aquatique (sirène), sujets que l'on n'a pas rencontrés dans les autres églises étudiées. L'ensemble est habité par de multiples personnages : 10 personnages entiers, 2 diables, 3 hybrides, 2 personnages dont on ne voit que le torse et 2 petites têtes.

e- Saint-Saturnin : église Saint-Saturnin

Saint-Saturnin est situé à environ 20 km au sud de Clermont-Ferrand. L'église domine le village dans la proximité immédiate du château. Elle est construite en arkose claire extraite sans doute des carrières proches de Monpeyroux, et la lave noire est utilisée pour le décor. Elle est la plus petite des églises dites « majeures », et la moins décorée. Une chapelle, dédiée à sainte Madeleine et également romane, a été placée à peu de distance au nord-est du chevet, dans l'ancien cimetière.

Points de repère historiques et chronologie

Au XIII^e siècle il y a à Saint-Saturnin un prieuré dépendant d'Issoire. La période précédente n'est connue par aucun document. Le château est une possession de la famille de La Tour d'Auvergne, importante dans la région¹⁶³, et l'église était incluse dans son périmètre. On peut donc supposer que cette famille a joué un rôle dans l'implantation du prieuré, dont il reste, dans la sacristie actuelle, au sud de la nef, ce qui devait être la salle capitulaire et une triple arcature avec chapiteaux (fig.).

D'après Georges de Bussac, c'est Odilon, abbé de Souvigny, qui aurait fondé un prieuré de bénédictins à cet emplacement en 1040¹⁶⁴. Si le renseignement est précis, sa source reste inconnue parce que non référencée. Ambroise Tardieu parle simplement d'une dépendance de l'abbaye d'Issoire¹⁶⁵. Les premiers documents connus remontent au XIII^e siècle et confirment ce point. De plus, la situation de l'église dans l'enceinte du château, permet de penser qu'elle était sous la protection de la famille de La Tour d'Auvergne.

L'ensemble de la construction ne présente aucune reprise, il faut donc en conclure que le chantier s'est déroulé en une seule campagne. Les arguments de datation proposée par des historiens lors de visites ponctuelles, se basant sur la sculpture, en font une église tardive par rapport aux autres églises étudiées ; il faudra évidemment revenir sur ce point. Si l'unité architecturale semble acquise, les témoignages photographiques montrent des transformations récentes. D'une part, la couverture du clocher, reprise après sa destruction à la Révolution, a été refaite par les restaurateurs du XIX^e siècle ; d'autre part, l'aspect extérieur du chevet a changé à la même époque, l'appareil de blocage utilisé entre les contreforts a été recouvert par un appareil en pierres taillées qui lui donne un caractère plus sophistiqué¹⁶⁶. De plus, la chapelle du transept nord a été modifiée et, en 1847 et un devis précise que 11 petits chapiteaux de l'extérieur vont être changés, il s'agit en particulier d'un certain nombre de ceux des petites arcades correspondant aux tribunes de la nef¹⁶⁷.

G. De Bussac pense que la chapelle Sainte-Madeleine, située au nord-est de l'église (fig.), était la première église du prieuré¹⁶⁸, mais l'analyse des sculptures reste à faire. Elle pose aussi un problème d'usage. En effet, sa dédicace ne plaide pas en faveur d'une utilisation baptismale, comme il le pense¹⁶⁹ à cause d'un usage tardif allant dans ce sens et de la tradition orale ; et son emplacement dans le cimetière la destinait sans doute plutôt à un rôle funéraire. Il faudra aussi examiner s'il y a une relation stylistique ou iconographique entre cette chapelle et l'église. Il faut aussi noter que, lors de la fortification du village, une tour a été construite sur son chevet.

¹⁶³ Catherine de Médicis est la fille de Madeleine de la Tour d'Auvergne et possède le château à partir de 1518.

¹⁶⁴ DE BUSSAC 1959, p. 27.

¹⁶⁵ TARDIEU, 1877, p. 318.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 9.

¹⁶⁷ GUILLAUMONT 2012, p. 8.

¹⁶⁸ DE BUSSAC 1959, p. 26.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 26.

Présentation de l'église (fig. 40)

Le bâtiment est composé d'une nef avec bas-côtés, d'un transept saillant et d'un chœur à déambulatoire. Le chœur à déambulatoire ne possède aucune chapelle rayonnante, mais deux chapelles, orientées vers l'est sont placées dans les bras du transept. La croisée, surmontée d'un massif barlong, est couronnée par un clocher qui, mise à part la toiture, est d'origine. Le parti de la simplicité semble avoir dominé la conception de l'ensemble.

L'entrée ouest se fait par une porte en plein cintre ouverte dans une façade austère (fig. 41). Seuls deux contreforts viennent rompre la monotonie de cette surface, faite de moellons noyés dans le ciment. À la verticale de la porte une petite baie, dont le seul décor est l'alternance des claveaux clairs et foncés de l'arc, permet un faible éclairage au fond de la nef. À l'intérieur, pas de réelle avant-nef mais une travée qui prolonge la nef dont elle est séparée par un doubleau. Sur le mur ouest, au niveau des tribunes, un étroit passage reliant les deux côtés des tribunes, est construit en saillis au-dessus de la porte et repose sur deux arcs soutenus par un corbeau central. Les tribunes nord et sud, à ce niveau, ne comportent que deux baies, la troisième étant remplacée par une porte ouvrant sur ce passage (fig. 42).

La nef est longue de trois travées elle est couverte d'un berceau continu limité à l'ouest par un doubleau et à l'est par le mur diaphragme de la croisée du transept (fig. 43). Les tribunes ouvrent sur la nef par trois baies à chaque travée. L'alternance de claveaux clairs et foncés en est les seuls décors. Comme d'habitude, les murs du vaisseau central sont lisses et prolongent cette voûte jusqu'au sol. Une sorte de colonne, coudée à son extrémité supérieure, au niveau de la première travée, vient rompre cette belle unité : une cheminée d'aération des tombeaux qui occupent tout le sous-sol du fond de l'église, ajoutée sans doute au XVI^e ou au XVII^e siècle. Au nord, une porte ouvre sur l'ancien cimetière, alors qu'au sud on accède à l'ancienne salle capitulaire par un couloir qui longe le transept. Il reste de cette salle capitulaire une triple arcature avec quatre chapiteaux (deux par support) (fig. 44).

À l'extérieur, les contreforts, éléments utilitaires nécessaires à contrer la poussée des voûtes, ont été englobés dans un décor posé en placage qui reprend la structure de l'intérieur de la nef : grandes arcades au niveau inférieur, trois petites arcades par travée au niveau supérieur (une baie est ouverte dans l'arcature centrale, les deux autres étant aveugles) (fig. 45). Ces petites baies sont réunies par un cordon de billettes qui court tout au long de l'extrados des arcs et séparées par un arc en mitre qui marque chaque travée. À ce niveau des tribunes, la régularité n'est qu'apparente : les deux premières travées utilisent l'alternance de claveaux clairs et foncés alors que les deux dernières sont uniformément claires ; des colonnettes en pierre noires sont placées de façon aléatoire. À noter également que, du côté sud, la travée proche du transept ne comporte qu'une seule baie, le massif englobant l'escalier menant aux tribunes étant construit à cet emplacement.

La croisée du transept ouvre sur la nef et les bras du transept par trois arcs diaphragmes et sur le chœur par un arc en plein cintre retombant sur des colonnes engagées dans les piliers d'angle. La coupole montée sur trompes est contrebutée par les demi-voûtes du massif barlong. Des absidioles voûtées en cul-de-four sont ouvertes à l'est sur chacun des bras.

À l'extérieur, c'est la hauteur importante du massif barlong qui s'impose. Il est souligné par une rangée continue d'arcatures soulignée par un cordon à billettes, et deux niches, reposant sur une corniche moulurée, sont creusées au-dessus sur la face est. Le clocher à deux niveaux le surplombe. Des petits arcs en mitre, réunissant les baies, unifient stylistiquement l'ensemble. Au nord et au sud, les bras se terminent par des façades très différentes : au sud, la façade nue est seulement percée d'une baie soulignée par une moulure en accolade ; au nord, l'organisation à deux niveaux est similaire à celle de la nef.

On accède au chœur par trois marches dont les contremarches sont ajourées en forme d'alpha et d'oméga (**fig. 46**). Cette disposition date d'une restauration de l'abbé Bayle (curé de 1894 à 1911) qui, ayant entrepris de rendre à l'église sa configuration d'origine, fit défoncer le sol du transept et retrouva des éléments d'un ancien escalier avec marches ajourées.

Le rond-point est constitué de six colonnes avec chapiteaux sculptés de feuillages supportant des arcs surhaussés. La voûte du déambulatoire repose, pour sa partie extérieure, sur des colonnes engagées montées sur bahut.

À l'extérieur, le contraste est particulièrement marqué entre un mur plat, constitué par le transept et le massif barlong, et les volumes circulaires qui s'y appuient, constitués par les deux absidioles et l'abside centrale. On a déjà noté que les restaurations du XIX siècle ont fortement modifié l'aspect du déambulatoire comme en témoignent les photos anciennes : un appareillage en pierres taillées ayant remplacé l'appareil de blocage entre les contreforts (**fig. 47**).

L'accès se fait par deux escaliers ouverts à l'entrée des bras du transept. Elle reproduit le plan du chœur avec six colonnes correspondant à celles du rond-point, auxquelles il faut ajouter quatre colonnes plus fines au centre. N'étant pas complètement enterrée, elle est éclairée par trois fenêtres. Trois niches sont aménagées dans le mur ouest, sous l'escalier. Dans la niche centrale une margelle de puits (?) se voit au sol, et des feuillures ont dû accueillir des grilles.

Les études sur les sculptures

Les auteurs sont intéressés à cette église surtout parce qu'elle est arrivée complète jusqu'à nous, mais aucun ne parle des chapiteaux figurés qu'elle contient. Ceux qui abordent le sujet, dans les ouvrages généraux sur la sculpture romane en Auvergne, se contentent de signaler qu'il n'y a pas de sculptures intéressantes dans cette église.

Georges de Bussac¹⁷⁰ publie le premier fascicule sur le village de Saint-Saturnin en 1959. Son propos est orienté principalement sur l'histoire : le territoire est une possession de la famille de La Tour d'Auvergne, avec le château ; puis il étudie les monuments religieux, la chapelle et l'église ainsi que les restes du prieuré. Dans sa description de l'église, il consacre une demi-page aux chapiteaux, s'attardant surtout sur les aspects techniques. Pour ce qui est de l'iconographie, il explique : « les chapiteaux présentent un décor exclusivement végétal à l'exception [...] de celui qui est sculpté des trois aigles, fréquents dans l'imagerie auvergnate ; et de trois autres [...] »¹⁷¹. Dans l'ouvrage de Zygmunt Swiechowski¹⁷², l'église est seulement nommée lorsque, au milieu de beaucoup d'autres, il cite le chapiteau des aigles et celui des griffons autour du vase¹⁷³.

En 2012, je décide donc de réparer cette injustice et publie un fascicule¹⁷⁴ dans lequel les chapiteaux tiennent une plus grande place, mettant en évidence leur intérêt. Finalement, en 2013, B. Phalip consacre deux pages à cette église et parle de « refus de la figure sculptée », puis oppose les chapiteaux corinthiens du chœur à ceux de la nef : « une forme de rigidité s'empare des feuilles lourdes et épaisses, apparentées aux corbeilles à feuilles grasses ». Il conclut : « il n'y existe ni portail sculpté, ni cycle iconographique ni chapiteaux historiques¹⁷⁵. »

¹⁷⁰ DE BUSSAC 1959.

¹⁷¹ *Ibid.* p.32

¹⁷² SWIECHOWSKI 1973.

¹⁷³ *Ibid.* p. 325

¹⁷⁴ GUILLAUMONT, 2012.

¹⁷⁵ PHALIP 2013, p. 112-115.

La chapelle Sainte-Madeleine, placée à quelques mètres seulement de l'église, du côté du nord, est également romane et comporte un ensemble de chapiteaux dans l'abside. L'un d'entre eux, le seul à sujet figuratif, est particulièrement intéressant¹⁷⁶.

Recensement des thèmes rencontrés et répartition dans le bâtiment (fig. 48)

Église

<u>Nef</u>	Aigles Oiseaux autour d'un calice Tête sur tige avec oiseaux Têtes autour d'un arbre-croix	Animaux Animaux Personnage +animaux Personnages
<u>Chœur</u>		
<u>Modillons transept</u>	Tête animale Têtes de personnages	Animal Personnages

Chapelle

<u>Nef</u>		
<u>Choeur</u>	Personnage hybride	Personnage

Tous les chapiteaux figurés de l'église se trouvent dans la partie nord de l'édifice. Les deux sujets les plus originaux, ceux qui jusqu'à présent ont été seulement nommés, sont situés de telle façon qu'ils encadrent l'entrée par la porte latérale qui donnait sur le cimetière ; les deux autres sont situés respectivement sur une des colonnes engagées dans les piliers immédiatement plus à l'est ou plus à l'ouest, semblant ainsi les encadrer à leur tour. Aucun texte biblique ne semble être illustré, il faudra donc chercher d'autres sources.

¹⁷⁶ GUILLAUMONT 2012, p. 25.

B – Quatre églises incomplètes mais conservant un ensemble de sculptures romanes important

a l'Église Saint-Pierre de Mozac

Points de repère historiques

L'église est celle d'une ancienne abbaye située dans les faubourgs de Riom, ville à seulement dix kilomètres de Clermont. Actuellement très composite, elle garde les traces d'une église carolingienne (tour-porche et crypte), des ajouts et reconstructions du XV^e siècle (transept et chœur en particulier), mais surtout une nef romane et une partie des chapiteaux de son ancien chœur roman.

Pour cette abbaye les documents sont finalement assez nombreux, mais ne résolvent pas les problèmes de datation des sculptures. Dès 1872 Hippolyte Gomot analyse toutes les données et publie en annexe de son ouvrage toutes les chartes existantes¹⁷⁷. Les auteurs, suivants vont reprendre et répéter inlassablement les mêmes propos. Par exemple Louis Gondelon en 1886: église dépendant d'une abbaye de bénédictins fondée vers 681 par un seigneur d'Auvergne Calminius, ruinée par les sarrasins vers 731, restaurée par Pépin le Bref vers 762 [...], après une nouvelle invasion Robert la fait rebâtir en 915, c'est de cette église que proviennent les restes de crypte et de porche. Elle sera ensuite donnée en 1095 à l'abbaye de Cluny par l'évêque Durand. L'église actuelle daterait de la fin du X^e siècle, et l'abside aurait été reconstruite au XV^e siècle par l'abbé Raymond de Marcenat (1459-1467) après un tremblement de terre¹⁷⁸.

La fondation d'un monastère à Mozac est mentionnée dans une charte de Pépin le Bref en 768. Le fondateur, Calminius y est dit Comte d'Auvergne et duc d'Aquitaine, et sera enterré à Mozac. En 764 le corps de saint Austremon est transporté de Volvic à Mozac. Au IX^e siècle, une vaste église aurait été construite après les invasions normandes et, en 1095, le monastère est affilié à Cluny (le comte d'Auvergne est alors Robert et l'abbé de Cluny saint Hugues). En 1102 Hugues de Semur, neveu de cet abbé de Cluny (saint Hugues devient abbé de Mozac. En 1131 Pierre le Vénérable (d'origine auvergnate) abbé de Cluny, nomme abbé de Mozac son frère Eustache de Montboissier. Certains pensent que c'est sous cet abbatiat qu'aurait été construite l'église romane. Bruno Phalip¹⁷⁹ propose aussi cette date (deuxième tiers du XII^e siècle), même s'il arrive à cette conclusion par un tout autre chemin (il s'intéresse à l'intervention de l'évêque de Clermont). En 1165 l'abbaye est mise sous la protection spéciale du Saint-Siège (bulle du pape Alexandre III). En 1197 les moines d'Issoire lui contestent la possession des reliques de saint Austremon.

Donc, jusqu'à présent, certains chercheurs pensaient que la nef romane datait de son affiliation à Cluny, c'est-à-dire de la fin du XI^e siècle, d'autre lui donnaient une origine plus tardive. En 2004 Jean Wirth essaie de démontrer, en prenant les sculptures pour référence, qu'elle daterait des années 1080-1095¹⁸⁰. On note donc que, malgré le nombre important de documents parlant de l'abbaye, cela n'apporte aucune confirmation quant à la date de construction de l'église. Il semble raisonnable de penser que la tour-porche et la crypte sont les restes d'une première église du XI^e siècle, et que la nef

¹⁷⁷ GOMOT 1872

¹⁷⁸ GONDELON, p. 5-6.

¹⁷⁹ PHALIP 2013, p. 38

¹⁸⁰ WIRTH 2004, p. 242 et suivantes.

appartient à la seconde église. Dernièrement D. Hénault rediscute cette question de la datation et étale la construction de l'ensemble de l'abbaye entre 1085 et 1122 en analysant le bâti¹⁸¹.

Présentation de l'église (fig. 49)

L'entrée ouest se faisait par la tour-porche qui avait été conservé mais qui est actuellement condamnée. Elle fait partie du musée lapidaire installé dans un bâtiment annexe. Il n'y avait donc pas d'avant-nef. L'accès à la nef se fait actuellement par le portail situé sur la façade nord (**fig. 50**). De la façade romane nord ne subsiste que la partie basse jusqu'à la hauteur des tribunes et une petite partie de la galerie supérieure conservée comme témoin (fig.). La porte ouvre sous un porche fortement remanié mais qui garde, sur son archivolt une inscription particulièrement intéressante :
INGREDIENS TEMPLUM REFERAT AD SUBLIMIA VULT (us) : INTRATURI AULAM
VENERANSQUE LIMINA XRI ; que Bernard Craplet traduit ainsi¹⁸² : « en abordant cette église
levez bien haut votre regard : vous allez pénétrer dans la demeure du Christ : il faut en franchir le seuil
avec respect ».

La nef a perdu son collatéral sud, sa voûte romane et ses tribunes. Pour le reste, les piliers sont, comme d'habitude, cantonnés de trois colonnes laissant lisse le mur intérieur de la nef principale (**fig. 51**). Ce sont les quarante-sept chapiteaux de cette nef qui font la renommée de cette église.

Du chœur roman, qui comprenait un hémicycle de huit colonnes, ont été conservés quatre chapiteaux, imposants par la taille et l'habileté du sculpteur. L'empreinte de l'ancien chœur est visible à l'extérieur par les restes de son déambulatoire (**fig. 52**), et la salle principale de l'ancienne crypte est conservée sous le chœur actuel.

Le transept sud donnait accès au cloître dont il ne reste rien. A été placé là un linteau en bâtière dont on ne connaît pas l'emplacement primitif, mais qui devait être celui de la porte donnant accès au cloître. Il serait donc à peu près à son emplacement d'origine. La moitié d'un autre linteau roman est conservé au musée Mandet de Riom.

Les études sur la sculpture

G. A. Mallay¹⁸³ est le premier, en 1841 à parler des sculptures de l'église de Mozac (qu'il écrit alors Mauzac). Après s'être intéressé à l'histoire de cette grande abbaye, il consacre deux pages à évoquer les chapiteaux et le tympan de la porte donnant sur le cloître. Il ne s'y attarde pas, énumérant quelques sujets qui l'on frappé : anges avec boucliers, chimères, enfants à cheval sur des animaux fantastiques, griffons auprès d'un vase antique et vendangeurs. Soit 5 sujets sur 24 environ. Il insiste sur le tympan et remarque le portail nord. Il traite tout cela de remarquable.

En 1872, Hippolyte Gomot¹⁸⁴, tout comme ses prédécesseurs¹⁸⁵, s'intéresse presque exclusivement à l'histoire de l'abbaye. Il faut attendre 1816 et l'étude de Louis Gondelon¹⁸⁶ pour avoir quelques réflexions sur les sculptures. Il signale les 52 chapiteaux de la nef dont il vante la pureté du dessin et l'exécution admirable. Il cite celui qui représente la délivrance de saint Pierre et annonce que « les autres chapiteaux ne sont que des fantaisies d'artiste, ils représentent des génies avec des boucliers, semblant vouloir étouffer une figure humaine qui cherche à les repousser, des, des

¹⁸¹ HÉNAULT 2017, p. 167.

¹⁸² CRAPLET 1955, p. 227.

¹⁸³ MALLAY 1841.

¹⁸⁴ GOMOT 1872.

¹⁸⁵ COHADON 1842, p. 1-47.

¹⁸⁶ GONDELON 1886.

enfants à califourchon sur des animaux bizarres, des griffons, des vendangeurs, etc. » Son analyse occupe à peine une demie page. Il consacre ensuite une page au tympan installé à l'entrée du cloître.

Georges Desdevises du Désert¹⁸⁷, en 1912, est un nouvel admirateur des sculptures et, cette fois, remarque un chapiteau provenant de l'ancien chœur. Son propos insiste sur l'inspiration antique : « les chapiteaux des colonnes ont été sculptés avec un art si savant que les anciens romains eux-mêmes en auraient admiré le travail ; quelques-uns semblent arrachés à quelque temple païen tant les proportions en sont justes, tant la composition en paraît régulière [...] ». Il y voit des légendes familières et des figures symboliques des Livres Saints. Mais son propos, voulant imaginer les impressions d'un pèlerin arrivant à l'église, est si fantaisiste, qu'il est bien difficile, par moment, de comprendre de quoi il parle exactement. Que viennent faire, par exemple, « les figures hideuses, les monstres aux dents aiguës et aux langues baveuses » à propos des chapiteaux de l'ancien chœur ? Il s'attarde longuement sur la représentation des saintes femmes au tombeau remarquant que « ces figures sont si bien faites et si adroitement travaillées que l'on dirait des personnes vivantes et naturelles ».

En 1956¹⁸⁸, puis en 1974¹⁸⁹ Bernard Craplet produit deux études sur l'abbaye et l'église. En 1956, le fascicule, comme les autres de la série des revues de l'édition Zodiaque, contient, au centre, un cahier de photographies dont la grande majorité concerne les chapiteaux. Il est suivi d'une étude sur les sculptures sur trois pages. L'auteur distingue deux ateliers, l'un pour les chapiteaux de l'ancien chœur, l'autre pour les 42 chapiteaux de la nef qu'il juge « presque tous à thème décoratif », les sculpteurs étant « libres d'orner les corbeilles à leur guise, ils l'on fait en s'inspirant des modèles qu'ils avaient sous les yeux : manuscrits ou étoffes syriennes ou byzantines [...] ou bien bas-reliefs et poteries gallo-romaines ». Presque vingt ans plus tard, sa deuxième étude est très différente. Sur 11 pages l'étude des chapiteaux mêle illustration et commentaire en regard. Un plan de situation des sculptures accompagne des vues rapprochées de têtes.

Z. Swiechowski, en 1973¹⁹⁰, pose d'emblée les sculptures de l'église de Mozac à l'origine des cycles auvergnats. Son analyse occupe seulement trois pages, rejetant l'étude des sculptures dans les autres chapitres, par thème, avec ceux des autres églises. Seuls les chapiteaux de l'ancien chœur ouvrent un nouveau chapitre, à la fin de l'ouvrage, « les ateliers de sculpture les plus anciens », où ils sont analysés en même temps que ceux de Brioude et de Chanteuges.

Mathieu et Jean-Marie Perona en 1967, 1969, 1974, 1994¹⁹¹, et 2004 reprennent les études historiques précédentes et, pour la sculpture, analysent l'influence de « l'atelier de Mozac » dans la région. Ils décrivent les sujets représentés et s'attardent sur le linteau dont ils essaient d'identifier les personnages. Ils signalent le deuxième linteau conservé au musée Mandet à Riom. C'est en 2012¹⁹² qu'ils font paraître un important volume consacré uniquement à la sculpture. C'est un magnifique ensemble de photographies, mais les commentaires n'apportent rien de nouveau quant à l'analyse des sujets. Ils pensent en effet que « les théories sur la symbolique des chapiteaux romans sont légion et qu'il faut bien se garder d'être catégorique. C'est à chacun de se forger sa propre opinion ». Leur propos est surtout de valoriser les actions du Club Mozacois qui a découvert et conservé dans un musée lapidaire de nombreuses sculptures.

En 2000 Laurence Cabrero-Ravel¹⁹³ résume bien la situation : deux thèses s'affrontent. D'une part ceux qui pensent que les sculptures de l'église sont antérieures aux autres sculptures de la région

¹⁸⁷ DESDEVISES DU DÉZERT 1912.

¹⁸⁸ CRAPLET 1956-2.

¹⁸⁹ CRAPLET, 1974.

¹⁹⁰ SWIECHOWSKI 1973, p. 35-37.

¹⁹¹ PERONA, 1994.

¹⁹² PERONA, BARRET 2012.

¹⁹³ CABRERO-RAVEL 2000, p. 313-324.

(en relation avec son affiliation à Cluny, donc à la fin du XI^e siècle) et leur auraient servi de modèle (Bernard Craplet, Swiechowski) et ceux qui pensent à une date plus tardive (Louis Bréhier, Kingsley Porter). Les deux thèses s'appuient en fait sur le même argument : la perfection des sculptures. En 2004 Jean Wirth prend l'exemple de Saint-Pierre de Mozac pour démontrer l'absurdité des datations proposées pour les édifices auvergnats¹⁹⁴. Il conclut à une antériorité de Mozac dont il situe les chapiteaux du chœur, ainsi que ceux de la nef, vers 1080-1095. Ses références vont des grands édifices tels que Sainte-Foy de Conques ou Saint-Jacques de Compostelles aux édifices auvergnats tels que Saint-Julien de Brioude et Saint-Marcellin de Chanteuges.

Il faut ajouter à tout cela des études ponctuelles sur la crypte¹⁹⁵ et la tour-porche de l'ancienne église. Ce qui ne manque pas d'intérêt puisque les vestiges carolingiens sont rares en Auvergne.

Il est sans doute ambitieux de prétendre résoudre un problème que tant de grands chercheurs ont tentés d'aborder, mais on peut peut-être espérer apporter quelques arguments supplémentaires en étudiant plus complètement l'iconographie présente dans le bâtiment. On s'aperçoit, en effet, que la signification religieuse des sujets et la raison de leur présence dans une église n'est que peu abordée jusqu'à présent.

Recensement des thèmes rencontrés (fig. 53)

Classement par zone d'implantation

<u>Nef</u>	Oiseaux avec queues en feuillage Oiseaux autour d'une tête d'animal Aigles Griffons Griffons autour d'un vase Centaures Singe cordé Victoires aux boucliers Têtes de personnages Personnages dans des feuillages Personnages dans des arbres Personnages dans une vigne Personnages avec vase et boule Personnages chevauchant un bouc Histoire de Jonas Tobie et Samson	Oiseaux Oiseaux Oiseaux Hybrides Hybrides Hybrides Personnage + animal Antiquité Personnages Personnages Personnages Personnages Personnages Personnage + animal Luxure Livre de Jonas Livre de Tobie + Livre des Juges
<u>Chœur et transept</u>	Délivrance de saint Pierre Ange-évangélistes	Actes des apôtres Personnages

¹⁹⁴ WIRTH 2004, p.143-145 et p. 242-256.

¹⁹⁵ BALME 1961, p. 36; HÉNAULT 2007.

	Saintes femmes au tombeau Les quatre vents de l'Apocalypse Atlantes Atlantes (musée Mandet de Riom)	Évangile de Matthieu Apocalypse Personnages Personnages
<u>Tympan</u>	Vierge en majesté avec saints et moine prosterné La Cène (au musée Mandet de Riom)	Personnages Évangiles de Marc et Luc,

Les titres des sujets sont, provisoirement, les plus couramment employés. De même que l'identification des sujets. En effet, c'est l'origine antique de plusieurs d'entre eux qui a surtout été repérée, occultant parfois la signification religieuse qu'il faudra définir.

De nombreux chapiteaux sont en double exemplaire, soit totalement identiques, soit apparentés. En raison des modifications du bâtiment, seule la nef a, en grande partie, conservé sa disposition d'origine même s'il manque 5 chapiteaux sur le mur gouttereau sud. Le nombre de scènes historiées est impressionnant en comparaison des autres églises. Du coup, les chapiteaux purement végétaux sont peu nombreux.

Deux chapiteaux de la nef représentent des sujets de l'Ancien Testament, alors que les trois chapiteaux conservés de l'ancien rond-point du chœur font référence au Nouveau Testament ou à l'Apocalypse. Les autres sujets, particulièrement nombreux posent des problèmes d'interprétation.

Classement par sujet

<u>Oiseaux</u>	Aigles perchés sur des feuillages Oiseaux avec queues en feuillage Oiseaux avec queues en feuillage autour d'une tête d'animal	Nef Nef R2 exemplaires Nef R2 exemplaires
<u>Animaux</u>		
<u>Personnages</u>	Singe cordé Singe avec boule et homme avec vase Personnages nus dans végétation Personnages habillés dans végétation Homme et femme dans des arbres Personnage dans une vigne Têtes de personnages dans feuillages Personnages chevauchant un bouc Atlantes Vierge en majesté avec saints et moine prosterné	Nef Nef Nef Nef Nef Nef Nef R3 exemplaires différents Nef R2 exemplaires Chœur- 2 exemplaires Entrée du cloître
<u>Ancien Testament</u>	Histoire de Jonas Tobie sur le poisson Samson combattant le lion	Nef Nef Nef

<u>Nouveau Testament</u>	Anges-évangélistes La Cène Saintes femmes au tombeau	Chœur Musée Chœur
<u>Actes des apôtres</u>	Délivrance de saint Pierre	Transept
<u>Apocalypse</u>	Anges retenant les quatre vents	Chœur
<u>Antiquité</u>	Griffons affrontés Griffons autour d'un vase Centaures cueillant les fruits d'un arbre Victoires aux boucliers	Nef Nef Nef - 2 exemplaires Nef - 2 exemplaires

Les références à la Bible sont nombreuses et variées, elles couvrent tout l'ensemble des livres bibliques : Ancien Testament, Nouveau, Actes des Apôtres et Apocalypse, seuls manquent les épîtres. L'inspiration antique, si souvent mise en avant, n'est finalement perceptible de façon évidente que pour trois sujets : griffons, centaures et victoires.

b **R**Église Saint-Priest de Volvic

Points de repères historiques

Dès 1877, tout a été dit à propos de cette église par Ambroise Tardieu¹⁹⁶ : un monastère d'hommes aurait été fondé vers 690 par Avit II évêque de Clermont, en l'honneur de saint Priest, son prédécesseur, martyrisé à Volvic en 674 et enterré en ce lieu. En 1169 l'abbaye de Volvic est déjà rattachée à celle de Mozac et devenue un prieuré. La nef a été démolie avant 1841 puis reconstruite.

Les parties romanes de l'église se réduisent au chœur (rond-point et déambulatoire) et aux piliers est du transept. À l'extérieur le chevet roman est conservé mais ne comporte pas de sculptures.

La seule étude concernant cet édifice est celle de C. Roux en 2003¹⁹⁷. C'est une étude très complète dans laquelle elle analyse l'architecture et décrit les sculptures. Elle souligne l'intérêt du programme iconographique et regrette qu'il soit aussi méconnu. Elle pense que le caractère exceptionnel de l'ensemble est dû à son rattachement à l'abbaye de Mozac (avant 1169) et situe sa construction aux alentours de 1130-1140.

Présentation de l'église

Sur le plan cadastral on distingue les anciens bâtiments monastiques qui se trouvaient sur le flanc sud de l'église (**fig. 54**).

Le chœur est de plan très allongé, avec un déambulatoire étroit ouvrant sur trois chapelles semi-circulaires (**fig. 55**) Le sol du sanctuaire est légèrement surélevé mais il n'y a pas de crypte. Le rond-point se compose de six colonnes avec chapiteaux dont trois sont historiés. Cet allongement du chœur est dû à la présence de deux travées droites de longueur inégales et de l'allongement de l'absidiole d'axe (**fig.56**). On peut noter également la hauteur très importante de l'arc triomphal et du berceau du chœur. Les colonnes qui supportent l'arc triomphal ont été modifiées, elles sont interrompues à environ 4 m du sol et reposent sur des culots à visages masculins. Les chapiteaux de l'arc triomphal, placé à 10 m du sol sont difficilement lisibles.

Dans le sanctuaire on compte en tout 46 chapiteaux sculptés avec de nombreux sujets figurés, et le nombre d'inscription est exceptionnel. Une scène de donation avec inscription est particulièrement intéressante. Elle donne le nom de Guillaume de Bezac, inconnu dans la région.

À l'extérieur, le décor le chevet roman (**fig. 57**) consiste en un cordon de billettes qui souligne les baies et en zones d'appareils décoratifs polychromes formant des motifs géométriques couronnant les baies des absidioles.

¹⁹⁶ TARDIEU 1877, p. 361.

¹⁹⁷ ROUX 2003.

Recensement des thèmes rencontrés (fig. 58)

<u>Rond-point</u>	Donateur Anges-évangélistes Vertus Tête barbue	Personnages
<u>Déambulatoire</u>	Personnages à jambes végétales, Porteurs de moutons Têtes crachant des feuillages Centaures Calice entre deux griffons Oiseaux Aigles Tête d'animal	Personnages Hybrides Animaux
<u>Transept</u>	Singe cordé Têtes de personnages Animaux s'attaquant	Personnages Animaux

Le chœur est habité par de nombreux personnages et, sur le rond-point, deux chapiteaux sont particulièrement originaux : celui du donateur et celui des vertus mettant en scène des personnages masculins religieux et civiles.

cRÉglise Saint-Étienne de Maringues.

Points de repère historiques

En 1877 Ambroise Tardieu¹⁹⁸ consacre une longue notice à l'histoire de la ville de Maringues mais seulement quelques lignes à l'église et au prieuré : prieuré établi vers 1050 par Robert abbé de la Chaise-Dieu et soumis à ce monastère jusqu'à la révolution. Cette date précoce en ferait l'église la plus ancienne de la région.

Présentation de l'église (fig. 59-63)

De l'édifice roman sont conservés le rond-point du chœur, le déambulatoire, deux chapelles rayonnantes, le transept et une partie du chevet. Des chapelles ont été ajoutées autour du chevet sans doute au XIV^e siècle et une autre au XIX^e siècle. La nef a été reconstruite au XVI^e et au XVIII^e siècle, dans un style gothique, à la suite de l'effondrement du clocher. La distinction entre les parties romanes et les autres est très facile à établir : la période romane a utilisé la pierre d'arkose donc une pierre claire, alors que la lave andésite (foncée) a été utilisée pour les parties plus récentes.

Le rond-point du chœur se compose de six colonnes auxquelles correspondent six colonnes adossées dans le déambulatoire, portant des chapiteaux historiés. Il faut ajouter à cet ensemble les chapiteaux de l'arc triomphal qui, placés particulièrement haut, sont difficilement visibles.

Les chapiteaux du rond-point sont très simples, mis à part celui qui représente l'épisode du Christ et des dix lépreux, mais qui est certainement plus tardif : sans doute du XIII^e siècle, à l'occasion de l'installation à Maringues d'une maladrerie dans le quartier Saint-Lazare (sur la route de Clermont).

C'est dans l'ensemble des chapiteaux du déambulatoire que réside tout l'intérêt de cet édifice.

Aucune étude n'a été consacrée à la sculpture de cet ensemble. Certains chapiteaux, en particulier ceux du Minotaure et de l'avare, sont seulement cités comme points de comparaison pour d'autres ensembles. Swiechowski par exemple¹⁹⁹, les montre presque tous en photo, mais il faut parcourir tout son ouvrage, chacun étant intégré à une série étudiant un sujet iconographique.

Recensement des thèmes rencontrés (fig. 64)

Rond-point	Le Christ et 7 personnages	Épisode des 10 lépreux (Lc. XVII)
Déambulatoire	Avare entre 2 diables Singe cordé 2 anges 2 minotaures	Personnages Personnages et animal Archanges Michel et Gabriel Hybrides
Chapelles rayonnantes	Personnage tenant des feuillages	Personnages

¹⁹⁸ TARDIEU 1877, p. 206-207.

¹⁹⁹ SWIECHOWSKI 1973.

	Tête de personnage derrière un drap Tête de personnage au-dessus d'un entrelacs Tête d'animal Vase entre deux griffons	Animaux
Transept	Deux personnages autour d'un entrelacs	Personnages

Les chapiteaux représentant des personnages ou des animaux sont concentrés dans le déambulatoire et ses chapelles rayonnantes. Beaucoup de sujets sont communs à d'autres églises de la région, mais le traitement est souvent particulier.

d R Église Saint-Médulphe de Saint-Myon

Points de repère historiques

Ambroise Tardieu²⁰⁰ nous apprend que le pape Pascal II, en 1099, confirme l'abbaye de Menat dans la possession de cette église. Le pape Alexandre III, en 1118 fait de même. Elle sera par la suite comprise dans les dépendances du chapitre d'Artonne. Il y avait un petit prieuré. Les éléments historiques sont donc ténus.

Présentation de l'église

L'église a été profondément remaniée dans sa structure, seul le chœur et l'abside sont conservés dans leur état roman : une abside à pans coupés entourée de trois chapelles rayonnantes éclairées par des baies (une par chapelles latérale, trois pour la chapelle axial) (**fig. 65**). À l'extérieur ces ouvertures sont soulignées par un cordon à billettes courant sur toute la largeur du déambulatoire (**fig. 66**). L'ensemble est construit en arkose. Le rond-point du chœur est composé de six colonnes portant des chapiteaux dont un seul est figuré et plusieurs modernes (**fig.67**). C'est le déambulatoire qui concentre presque tous les chapiteaux romans dont plusieurs sont figurés.

Deux portails permettent l'accès à l'église (**fig. 68**) : à l'ouest il s'ouvre sous un arc polylobé, au sud sous un linteau en bâtière précédé d'un ébrasement à deux ressauts où sont encadrées deux colonnes de chaque côté, avec chapiteaux romans, soutenant deux boudins. L'ensemble est souligné par un arc en accolade.

Les études sur la sculpture

Bernard Craplet²⁰¹ cite cette église dans une courte notice de quelques lignes, signalant son ancienneté et son aspect actuel très modifié. Les autres auteurs ne font pas mieux et cette église n'a pas retenu l'attention des chercheurs. Seul Bruno Phalip, en 2013²⁰², décrit précisément l'architecture de bâtiment, énumère les différentes sortes de chapiteaux romans du chœur et les éléments les composant, montrant, en photo, l'un des chapiteaux du rond-point.

Recensement des thèmes rencontrés (**fig. 69**)

Rond-point	2 minotaures 1 diable entre 2 personnages	Hybrides Personnages
Déambulatoire	2 têtes derrière un mur 2 personnages 2 têtes crachant des feuillages 3 personnages imbriqués	Personnages
	Têtes d'animaux	Animaux

²⁰⁰ TARDIEU 1877, p. 314.

²⁰¹ CRAPLET 1955, p. 35.

²⁰² PHALIP 2013, p. 97-98.

	Calice entre 2 griffons	
Extérieur	3 femmes au tombeau Personnages	Personnages

Neuf chapiteaux du chœur montrent des scènes figurées, mais seul un chapiteau du rond-point développe un ensemble cohérent avec plusieurs personnages. À l'extérieur, les deux petits chapiteaux du portail sud sont extrêmement érodés, ce qui rend très difficile l'identification des scènes.

Conclusion

Le choix de sélectionner neuf églises semble ambitieux, mais devrait permettre d'avoir une vision assez large d'un certain type de bâtiment : les églises à déambulatoire. Le nombre des sculptures est important, mais de nombreux sujets se retrouvent dans au moins deux églises différentes, ce qui réduit le nombre de thèmes à aborder.

PARTIE II

Ce que l'on comprend :
Analyse des thèmes rencontrés dans les
ensembles localisés

Suite à ces inventaires qui recensent les éléments figurés des sculptures des églises choisies, deux possibilités s'offrent : soit étudier les thèmes par catégories de sujets, soit étudier séparément les différentes parties du bâtiment. C'est cette dernière solution qui a été privilégiée par les chercheurs précédents qui ont d'abord repéré les « programmes » des chœurs. Cela semble une logique à respecter, à condition de poursuivre la démarche en recherchant aussi le « programme » des autres parties de l'édifice. Ce qui amènera à examiner s'il y a des sujets réservés par exemple à la nef ou au déambulatoire.

Mais par où commencer ? Par le narthex, premier espace rencontré en entrant ? Le choix va ici se porter au contraire sur la démarche inverse : commencer par les ronds-points des chœurs. Pour plusieurs raisons : ayant été plus étudiés, on peut supposer que l'analyse en sera plus rapide ; contenant beaucoup de sujets bibliques, ils posent moins de problèmes d'interprétation ; étant la partie la plus importante du point de vue de la liturgie, ils peuvent donner une direction pour envisager la pensée générale qui a conçu l'ensemble de la sculpture de l'édifice.

Même si en recensant les thèmes figurés des églises que nous allons étudier nous avons pu donner l'impression que nous ne parlerons pas des chapiteaux à feuillage, il n'en est rien, ils font partie intégrante du décor des églises et seront analysés. Par contre, nous n'étudierons pas les chapiteaux des parties hautes (tribunes et parties hautes des chœurs, galeries extérieures) pour plusieurs raisons : les chapiteaux des tribunes sont dans l'ensemble très stéréotypés et composés surtout de feuilles plates ou de chapiteaux dont les feuillages reprennent des modèles récurrents ou bien reprennent les modèles des chapiteaux du premier niveau (**fig. 70**) ; les chapiteaux des galeries extérieures ne concernent que quelques édifices et, suite aux nombreuses restaurations et même reconstructions (par exemple à Saint-Nectaire), sont loin d'être tous authentiques (**fig. 71**) ; du point de vue de l'iconographie, il n'apportent pas d'éléments significatifs et sont trop nombreux en comparaison de leur intérêt. Nous avons été obligée de mettre une limite au nombre des sculptures étudiées.

Nota bene

Pour éviter d'être contraint à se reporter sans cesse aux plans pour visualiser l'emplacement des chapiteaux dans les églises, nous proposons un système de numérotation général correspondant à leur position dans le bâtiment. En premier lieu, on distinguera la moitié nord et la moitié sud ; puis chaque pilier ou colonne sera numéroté en partant de la croisée du transept considérée comme centre de l'église ; puis, les chapiteaux engagés dans les piliers de la nef seront repérés selon leur orientation. Pour les autres parties de l'église une lettre supplémentaire y fera référence.

Par exemple :

N2E= moitié Nord de l'église, 2^{em} pilier de la nef en partant du transept, chapiteau de la face Est.

Sg4= moitié Nord de l'église, chapiteau du mur gouttereau, au niveau du 4^{em} pilier.

Nr3= moitié Nord, rond-point, 3^{em} colonne.

Pour tous les détails voir la planche explicative (**fig. 72**)

Chapitre 1 - Étude des sculptures des ronds-points

Comme on l'a vu lors de l'inventaire, les six ronds-points de chœur étudiés sont très différents à la fois par le nombre des chapiteaux figurés et par les sujets représentés. Rappelons que :

- dans l'église de Saint-Saturnin on trouve seulement des feuillages.
- dans l'église d'Orcival, seulement un chapiteau avec des oiseaux.
- dans l'église de Notre-Dame-du-Port : 5 chapiteaux figurés dont 3 avec des sujets bibliques.
- dans l'église d'Issoire : 5 chapiteaux figurés dont 4 avec des sujets du Nouveau Testament.
- dans l'église de Mozac : 5 chapiteaux figurés dont 2 avec des sujets bibliques.
- dans l'église de Saint-Nectaire : 6 chapiteaux figurés dont 5 avec des sujets du Nouveau

Testament et un à sujet hagiographique.

Il semble donc logique de commencer par ceux qui ont été les plus étudiés, c'est-à-dire ceux qui ont le plus de sujets bibliques. Pour finir il faudra aborder le problème des feuillages en tant que sujet à part entière et celui des entrelacs, les églises d'Orcival et de Saint-Saturnin en seront l'occasion.

A – Rond-point de l'église de Saint-Nectaire

Les chapiteaux du rond-point de l'église de Saint-Nectaire faisant partie des plus célèbres en Auvergne, ils ont été maintes fois décrits et commentés. Chaque auteur a repris les propos du précédent, affiné l'analyse et parfois noté ses désaccords. Nous ne pouvons déroger à cette tradition tout en essayant de synthétiser l'ensemble et de voir, dans les commentaires contemporains (quand ils existent), les raisons de leur présence en ce lieu et la portée de leur message pour les contemporains.

Malgré les nombreuses analyses certains points restent obscurs : les lectures divergent selon les auteurs parce que les images ne sont pas toujours des représentations traditionnelles. Les scènes, dans l'ensemble, font référence à la Passion du Christ et au Jugement Dernier. Un seul chapiteau semble hors contexte : celui qui raconte la vie de saint Nectaire. Nous commencerons donc par lui, puis nous prendrons les chapiteaux de la Passion en commençant par les plus proches du transept pour finir par ceux qui parlent de la fin des temps.

1 - La vie de saint Nectaire-Nr3 (fig. 73)

Que le patron de l'église ait une représentation dans le bâtiment qui lui est dédié semble logique. Et pourtant le fait de le voir représenté sur un chapiteau ou un portail est plutôt rare : saint Ménéle à Menat (chapiteau déposé du chœur), saint Pierre à Mozac (chapiteau à l'entrée du chœur), saint André à Besse-en-Chandesse (chapiteau à l'entrée du chœur) et saint Étienne à Chambon-sur lac (tympan de la porte ouest). C'est l'inventaire qu'en fait Z.Swiechowski²⁰³. Les statues ou les bustes reliquaires semblent avoir été souvent préférés. Quant aux églises sous le vocable de la Vierge, seule Notre-Dame-du-Port propose un programme sculpté dans la pierre. Les autres possédaient une statue de la Vierge en majesté dont il reste encore de nombreux exemples.

Le chapiteau de l'église de Saint-Nectaire fait donc partie des exceptions. Les quatre faces du chapiteau représentent des épisodes de sa vie ou plus certainement de sa légende hagiographique connue au XII^e siècle. Le plus ancien texte mentionnant saint Nectaire est la troisième *Vie de saint Austremoine*, composée sans doute à Mozac à la fin du X^e siècle ou au début du XI^e siècle²⁰⁴. Son

²⁰³SWIECHOWSKI 1973, p.226.

²⁰⁴ACTA SANCTORUM 1866, Tome XII, p.280, 9 décembre.

auteur fait de saint Nectaire un des compagnons que saint Pierre donne à saint Austreмоine, lui-même considéré comme un des soixante-douze disciples du Christ. C'est Jacques Branche qui, en 1652, donne sa forme définitive à la légende²⁰⁵. L'auteur précise, à la fin de son texte, qu'il a compilé des vies tirées du martyrologe de France, des bréviaires de Brioude et de la Chaise-Dieu, de l'histoire de saint Austreмоine et de l'ouvrage de Savaron sur « les origines de Clairmont » : d'origine grecque, Ypace se rendit à Rome où il rencontra saint Pierre qui le convertit et le baptisa en lui imposant le nom de Nectaire. Un jour qu'il devait traverser le Tibre pour aller prier à Saint-Sauveur, un batelier l'invita à monter dans sa barque ; Nectaire reconnut le démon qui voulait le noyer, mais il accepta tout de même la proposition et le contraignit à le faire passer sans dommage. L'incident ne s'arrêta pas là, le bateau fit, à la vitesse d'un trait, l'aller et le retour un grand nombre de fois, puis saint Nectaire l'arrêta au milieu du Tibre, enjoignit au démon de se retirer au désert et regagna la rive à pied sec en marchant au milieu du Tibre comme les Hébreux à travers le Jourdain. Saint Pierre l'ordonna prêtre et le donna comme compagnon à saint Austreмоine, mais Nectaire mourut à Sutri et son maître retourna l'annoncer à saint Pierre qui vint le ressusciter. Arrêtés, battus, emprisonnés, les missionnaires finirent par arriver à Clermont d'où Austreмоine envoya Nectaire au mont Cornadore. Il y construisit une église à la place du temple d'Apollon et ressuscita un seigneur du pays, Bradulus. Saint Nectaire mourut quelques années après saint Austreмоine.

Si l'on suit cette légende, les quatre faces du chapiteau se lisent facilement, en tournant dans le sens des aiguilles d'une montre : passage du Tibre (face tournée vers le déambulatoire), ordination (face orientée à l'est), résurrection de saint Nectaire (face tournée vers l'autel), construction de l'église et résurrection de Bradulus (orientée à l'ouest). Dès 1910, l'abbé Rochias²⁰⁶ valide cette lecture mais fait commencer l'histoire par la face de l'ordination sur laquelle il voit saint Pierre à gauche, saint Nectaire à droite, et au milieu un assistant tenant les ornements pour revêtir le nouveau prêtre. Mais Bernard Craplet a noté plusieurs problèmes²⁰⁷. D'abord, les quatre personnages auréolés sont tous identiques et seraient donc, selon lui, saint Nectaire. Ce qui change tout, ou presque, seule la première face étant toujours le passage du Tibre. La résurrection de Bradulus se trouverait sur la troisième face, tournée vers le chœur et les deux autres faces poseraient alors problème : non plus une ordination mais plutôt une prédication sur la deuxième face et la résurrection d'un homme lors de la construction de l'église sur la quatrième. La lecture précédente impliquait en effet de voir dans les personnages nimbés deux fois saint Nectaire et deux fois saint Pierre. On peut lui opposer une remarque déjà faite par Zigmunt Swiechowski : tous les personnages adoptent la même coiffure, la même trace de barbe rasée que l'on trouve aussi sur le buste-reliquaire de saint Baudime dans cette même église, ou bien celui de saint Pierre de l'église de Bredons (Cantal)²⁰⁸, ou encore celui de saint Césaire de Maurs (**fig. 74**)²⁰⁹. D'ailleurs il émet alors l'hypothèse que le fameux buste de saint Baudime ait été celui de saint Nectaire. En effet, tous ces bustes ou statues reliquaires ne présentent aucun signe distinctif pouvant identifier le saint et c'est sans doute l'ajout d'attributs dans leurs mains qui devaient marquer leur différence. Pour le chapiteau on peut émettre l'hypothèse de couleurs différentes, ce que le décapage total de ce chapiteau interdit d'imaginer. Sur la première face, le doute n'est pas permis : c'est bien Nectaire qui occupe l'angle gauche sur toute sa hauteur, debout, vêtu à l'antique et tenant une croix à longue hampe ; le diable, au contraire, petit, est vu à mi-corps, le buste et la tête renversés en arrière et les cheveux dressés sur la tête et réunis en une sorte de chignon. En fait, c'est l'ange qui occupe presque la moitié de l'espace : il est couché à l'horizontale, coupé au niveau de la ceinture par une nuée ressemblant à une corde en forme de W, et il pointe le doigt en direction de Nectaire. Son

²⁰⁵ SAINCTS ET SAINCTES éd. BRANCHE, tome II, p. 177-185.

²⁰⁶ ROCHIAS, 1910, p.18.

²⁰⁷ CRAPLET 1955, p.159.

²⁰⁸ Conservé au musée de Saint-Flour (Cantal).

²⁰⁹ Dans l'église de Maurs (Cantal).

deuxième bras n'est pas visible, englobé dans la nuée. Il faut alors comprendre que c'est l'intervention divine qui est ici la plus importante, Nectaire n'en étant que le relai, et le doigt pointé vers lui semblant lui envoyer le pouvoir d'exécuter le dessein divin. D'ailleurs la croix tenue par Nectaire montre déjà qu'il agit au nom du Christ.

Sur la deuxième face, c'est saint Pierre qui est placé sur l'angle gauche : il désigne du doigt de sa main gauche le personnage de droite qui doit être Nectaire, vêtu de court cette fois, et de sa main droite relève un pan de son vêtement. Entre les deux personnages, un homme, vêtu également de court, tient un tissu qui a donc été identifié comme le vêtement de prêtre destiné à Nectaire. De nouveau, ce geste du doigt pointé transmet à Nectaire le sacrement.

Sur la troisième face, tournée vers l'autel, ce serait donc saint Pierre qui, de nouveau, serait placé sur l'angle gauche, debout sur des volutes, la main gauche levée vers le ciel et tenant de la main gauche, à son tour, une croix à longue hampe qu'il abaisse sur Nectaire représenté se soulevant de son tombeau. La main tendue vers le ciel montre là aussi que l'action vient de Dieu, et c'est avec la croix, signe visible du pouvoir divin, qu'il exécute le miracle. D'ailleurs sa main gauche est ouverte et tendue vers le haut en direction du ciel. Derrière le tombeau un homme se penche vers la gauche et appuie la tête sur sa main droite, l'autre main est ouverte paume vers le haut. Ce troisième personnage, celui qui se lamente, est un laïc en costume court, sans doute un des compagnons de Nectaire, mais rien dans le récit ne nous permet de l'identifier avec certitude.

Sur la quatrième face, une église entourée d'un rempart occupe la moitié supérieure de la corbeille. On distingue très précisément le chevet, le clocher placé sur la croisée du transept et une tour inachevée dans sa partie ouest. Elle sert de décor à la scène qui se déroule au premier plan, donc au nord de l'église : Nectaire, tenant une petite croix de la main droite, se penche sur un homme couché par terre, dont la moitié du corps est cachée derrière le saint. Des volutes, formant une sorte de fleur, viennent combler le vide au-dessus de lui suggérant la vie. On aurait donc, sur cette face, l'église que Nectaire fait construire, et sa notoriété une fois reconnue, l'épisode où il lui est demandé de ressusciter un seigneur local. Le saint tient le bras du mort de sa main gauche et tend une petite croix de sa main droite.

Certains détails peuvent être pris en compte pour essayer de répondre aux questions d'identifications qui se sont posées : le cercueil de la troisième face et le linge de la deuxième face. Sur la deuxième face, sur laquelle certains veulent voir une scène de prédication, l'un des personnages vêtus de court (donc des laïcs) a les mains voilées par une étoffe, comme le pense Michel Andan²¹⁰, ou bien présente un vêtement. B. Craplet note que s'il s'agit du vêtement que reçoit Nectaire lors de son ordination, pourquoi l'a-t-il déjà dans l'épisode précédent ? La remarque est pertinente, mais la question est la même que pour les têtes toutes similaires. La lecture adoptée ici (celle du récit de Jacques Branche et la lecture de l'abbé Rochias) semble pourtant la plus crédible.

L'autre difficulté était la distinction entre les deux résurrections. Sur la troisième face, le mort se lève d'un cercueil anthropomorphe dont la cuve est décorée d'une arcature. Le choix entre les deux ressuscités (Nectaire ou Bradulus) a semblé poser problème, le troisième personnage qui se lamente pouvant être indifféremment Austremonne compagnon de Nectaire ou Agrécius frère de Bradulus. L'argument le plus décisif est le récit de Jacques Branche qui précise bien que c'est à cause de la notoriété acquise en Auvergne par saint Nectaire qu'on lui demande d'intervenir auprès de Brandulus. Il semble donc préférable de s'en tenir à la première solution Rrésurrection de saint Nectaire- (légende notée par J. Branche et lecture de G. Rochias), la deuxième apportant plus de questions que de réponses.

En tout état de cause, l'histoire elle-même est conforme au schéma habituel d'une vie de saint : une suite de miracles. Le premier, la traversée du Tibre, est particulièrement intéressant d'une

²¹⁰ PAROISSE 2013, p.40.

part parce qu'il se retrouve presque identique dans la légende d'autres saints comme saint Marcellin à l'église de Chanteuges (43) (une foule de pèlerins devant franchir un fleuve en furie, le saint prie Dieu de leur ouvrir le passage comme il l'avait fait pour Moïse lors du passage de la mer Rouge)²¹¹, mais aussi dans de nombreux autres cas de traversées de la mer dont les saints sortent vainqueurs ; d'autre part parce que l'intervention du démon essayant de nuire à un personnage est considérée habituellement comme la première preuve de sainteté. En effet une idée se retrouve dans de nombreux textes : Dieu autorise le diable à s'en prendre aux justes pour montrer sa puissance, l'exemple le plus célèbre étant Job, considéré comme le soldat du Christ qui va vaincre le démon pour rendre évidente la puissance de Dieu²¹². C'est sans doute cette intervention de Dieu qui a motivé la présence importante de l'ange qui occupe toute la partie supérieure de la corbeille : ce n'est pas Nectaire qui a le pouvoir sur le démon mais bien Dieu qui agit à travers lui. Les autres miracles confirment la grâce qui lui est accordée en faisant de lui un témoin de la puissance divine : d'abord il est ressuscité, ce miracle montrant que Dieu s'intéresse à lui, puis il ressuscite lui-même quelqu'un, ce qui le place au même niveau que le Christ qui, dans les évangiles ressuscite plusieurs morts avant de ressusciter lui-même. Dans ce contexte, l'idée de trouver successivement « être ressuscité » puis « ressusciter les autres » semble plus logique et fait encore pencher pour la première lecture.

2 - Chapiteau de la Résurrection-Sr1 (fig. 75)

Situé au sud, le plus proche du transept, ce chapiteau représente deux épisodes, les saintes femmes au tombeau et la descente aux limbes. L'épisode des saintes femmes au tombeau se trouve dans plusieurs églises de la région, le chapiteau du chœur de Saint-Pierre de Mozac étant le plus connu. Par contre celui de la descente aux limbes semble unique. Le récit de la résurrection du Christ se trouve chez les quatre évangélistes avec quelques variantes, mais, pour la descente aux limbes, il faut se référer à un évangile apocryphe, celui de Nicodème (ou actes de Pilate)²¹³. En effet aucun évangéliste ne prend en compte cet épisode qui a parfois fait partie du Symbole des Apôtres (credo)²¹⁴. Paradoxalement cet épisode, qui a donc parfois été considéré comme faisant partie des principaux éléments de la foi chrétienne dans la liturgie, n'est pas tiré des écritures canoniques.

Le premier épisode, celui de la visite des saintes femmes au tombeau, occupe, à lui seul, trois faces du chapiteau : au centre, sur la face tournée vers l'autel, le tombeau, à sa gauche les trois saintes femmes, à sa droite quatre soldats. Étant raconté par chacun des quatre évangélistes, il est donc nécessaire de confronter les divers textes pour voir si l'un d'eux a été privilégié. Selon les auteurs, en effet, le nombre des femmes et la position de l'ange diffèrent : deux femmes pour Matthieu, trois pour Marc, plusieurs pour Luc, une seule pour Jean, Nicomède ne précisant pas leur nombre. Donc seul le texte de Matthieu correspond à l'image. D'autre part, pour Marc l'ange est à l'intérieur du tombeau, pour Luc et Jean il y a deux anges. Il en ressort que, si l'on se limite strictement aux éléments représentés, trois auteurs seulement sur cinq ont produit un texte correspondant, au moins en partie,

²¹¹ *Acta sanctorum, op. cit.*, tome 11, Apr. II, p.751, 13. Le chapiteau de l'église Saint-Marcellin de Chanteuges (43), montrant un évêque naviguant entre deux griffons, pose également un problème d'interprétation. Dans une étude précédente nous avons émis l'hypothèse d'une représentation du voyage de saint Brandan : GUILLAUMONT 2010, p. 375.

²¹² ANGHEBEN 1994.

²¹³ APOCRYPHES CHRÉTIENS éd. GEOLTRAIN, p.293 et suivantes.

²¹⁴ Formulaire abrégé de la foi chrétienne connu sous de multiples variantes depuis le II^e siècle, dont le texte a été fixé en 1566. Par exemple, saint Augustin, qui est une des références majeures au XII^e siècle, n'intègre pas cet épisode dans son sermon sur le symbole (S.C. 116, p.175.). Sur les nombreuses versions recensées, seules quelques-unes l'intègrent, mais la version actuelle le prend en compte, ce qui a pu influencer certains chercheurs.

avec les images et seuls les textes de Matthieu et Nicodème correspondent vraiment. Pourtant, dans le rite romain, c'est le texte de Marc qui est lu le jour de Pâques. En résumé la représentation de cette face du chapiteau serait une synthèse des évangiles de Marc et de Matthieu, l'évangile de Nicodème n'étant pas en contradiction.

Ce bâtiment qui se trouve au centre de l'épisode est composé de trois étages. En bas, un soubassement circulaire est percé d'une petite ouverture en plein cintre ouverte, l'épaisseur importante du creusement produit l'effet d'un trou noir. En regardant de près on s'aperçoit que l'épaisseur du trou est plus importante en haut. Au-dessus un étage rectangulaire, couvert d'un toit dont on ne voit qu'une pente, montre une façade presque entièrement occupée par deux ouvertures en plein cintre séparées par un pilier cantonné de trois colonnes à chapiteaux. Les arcs sont bordés d'une rangée de pierres. À l'intérieur de chaque ouverture, on aperçoit un fond composé des plis d'une tenture devant laquelle sont suspendues des lampes, une sous chaque arc. Mais, détail intrigant, la tenture de droite semble soulevée sur la gauche et un vide est creusé à cet endroit semblant rejoindre le creux de l'ouverture de l'étage inférieur. À l'écoinçon des arcs, une petite ouverture laisse échapper une volute toute aussi problématique. A-t-on voulu suggérer avec l'ensemble de ces détails l'ouverture par laquelle est sortie le Christ ou bien l'ange ? Et la volute suggère-t-elle le linceul (**fig. 76**)? En haut, un étage plus étroit forme lanterne, le toit est conique, couvert de tuiles comme l'étage précédent et surmonté d'une fleur à cinq branches ; les deux ouvertures en plein cintre sont vides. Du côté des soldats deux marches suggèrent un escalier : la porte se trouve donc de ce côté et les soldats la gardent. L'ange placé de l'autre côté n'est donc pas devant la porte, mais à l'opposé, du côté de la tenture soulevée.

Ce bâtiment ne ressemble pas à un monument funéraire, mais bien à une église. On peut seulement remarquer que son soubassement, rappelant une crypte correspondrait au tombeau lui-même. Ici la différence avec les textes est notoire puisque les trois évangélistes qui mentionnent le tombeau parlent d'un sépulcre taillé dans le roc. On pense alors au Saint-Sépulcre de Jérusalem qui, toujours présent dans l'esprit des contemporains, en tant que tombeau du Christ, a pu servir de référence. Pourtant, à part l'arrondi de la partie basse (qui suit la forme de l'astragale du chapiteau), rien ne rappelle précisément ce bâtiment. Mais si l'on se reporte à l'étude de Richard Krautheimer sur les représentations de l'Anastasis²¹⁵, on peut penser que les deux éléments présents ici (forme arrondie et fenêtres géminées) sont suffisants pour suggérer l'Anastasis de Jérusalem. Il faudra revenir sur ce sujet en étudiant les autres représentations de la région.

À gauche du bâtiment, sur la face est, ont été placés les soldats gardiens du tombeau. On remarque que le sujet déborde la face : un soldat, placé sur l'angle du chapiteau prolonge la scène sur la face précédente et, en arrière-plan un autre soldat s'appuie sur le toit du bâtiment réduisant sa taille à celle d'une maquette et non d'un bâtiment à échelle normale. Cette deuxième face, celle des soldats endormis, présente une organisation centrée avec tous les éléments disposés de façon symétrique : au centre une lance sépare la corbeille en deux parties égales, de chaque côté deux têtes en haut et deux boucliers en bas et un personnage sur chaque angle. Ces deux personnages appartiennent, en fait, aux scènes adjacentes et forment comme un cadre aux deux soldats endormis, leurs jambes venant cacher la moitié des boucliers et formant un V qui se dessine des têtes jusqu'au bas de la lance. On ne peut alors s'empêcher de voir dans cette composition le négatif de la face précédente qui, entre l'aile de l'ange et le soldat appuyé sur le toit, prend la forme d'un V renversé ou d'un A, le fleuron sommital faisant écho à la pointe de la lance. La mention des soldats préposés à la garde du tombeau est peu documentée : seuls Matthieu et Nicodème en parlent. Dans l'évangile apocryphe de Nicodème ils sont même les acteurs principaux, ceux qui racontent l'événement et sont donc les témoins privilégiés. Dans les deux textes canoniques il est dit qu'ils sont devenus comme morts, et non qu'ils se sont

²¹⁵ KRAUTHEIMER 1993, en particulier les pages 25 à 34. Il explique que la notion de copie au Moyen Âge est fort différente de la nôtre et que chaque auteur, quand il veut faire référence à un modèle, semble choisir un ou deux éléments significatifs sans chercher à reproduire l'ensemble.

endormis comme cela est parfois mentionné. En fait, il semble qu'ils aient été tétanisés par la peur ce qui, selon Nicomède ne les empêchait pas d'entendre la discussion entre l'ange et les femmes.

Sur la face opposée, donc à droite du tombeau, est représenté l'épisode des saintes femmes au tombeau. À gauche, l'ange est assis sur une pierre et tend la main droite en direction des femmes (indiquant probablement qu'il leur parle) alors que, de la main gauche, il tient un pan de son vêtement. Les trois femmes sont alignées, on devrait dire emboîtées les unes dans les autres, tant l'espace est pleinement occupé. Elles tiennent chacune un vase, mais les gestes des mains sont individualisés : celle de gauche tient le vase dans la main gauche et le désigne de la main droite ; celle du milieu tient également son vase de la main gauche mais avec le pouce replié, alors que sa main droite est dressée et ouverte face au spectateur ; celle de droite tient son vase des deux mains. S'agit-il d'une simple volonté de varier les positions ou faut-il y voir une signification précise des gestes ? La première montre son vase, elle semble répondre à l'ange quelles sont venues apporter des parfums contenus dans les vases ; le geste des autres est moins évident.

Sur la quatrième face, tournée vers le déambulatoire, est représenté l'épisode de la descente aux limbes²¹⁶ (selon l'appellation traditionnelle). Cet épisode ne fait pas partie des textes canoniques. Dans le texte de Nicodème, le seul à l'évoquer, les deux acteurs principaux sont Satan et l'Hadès²¹⁷ qui est qualifié de « dévoreur », « d'insatiable »²¹⁸. Il faut donc plutôt parler de descente aux Enfers, ce qui rend compte de l'aspect peu agréable du lieu suggéré par le texte. Sur cette face l'accumulation des personnages, que les auteurs successifs ont bien remarquée, atteint des sommets : sept personnages dans un espace encore restreint par la représentation des portes. Le seul personnage à être représenté en entier (ou presque) est le Christ. Les autres ne sont vus qu'à mi-corps ou bien seulement par leur tête ce qui suggère une foule. Mais l'ordre règne : le Christ à droite, trois diables superposés à gauche, quatre personnages au centre. Si l'on se réfère au texte ces quatre personnages seraient : Adam et Ève au premier plan, David et Isaïe (sans doute le barbu) au-dessus, ces deux personnages intervenant expressément dans le texte.

Le geste du Christ, brandissant une croix (à longue hampe très semblable à celle vue sur le chapiteau de la vie de saint Nectaire), qui a pulvérisé les portes s'oppose au geste du démon ailé placé en haut à gauche qui brandit un bâton terminé par trois enroulements. L'aspect des deux personnages s'oppose évidemment : Christ droit et démon rejeté en arrière, traits réguliers du visage du Christ et caricaturaux du diable, calme du Christ et agitation du démon. Ces deux personnages principaux dominent les autres et se détachent sur le haut de la corbeille, séparés par les portes détruites. En dessous du démon deux diables sont superposés, celui du bas crache des serpents alors qu'au-dessus l'autre se cramponne à la paroi qui le sépare de la scène des saintes femmes ; à cet endroit la surface est profondément creusée suggérant sans doute le vide ou la profondeur de l'enfer. Du côté du Christ les personnages sont aussi disposés sur deux niveaux : en haut David et Isaïe, en bas Adam et Ève. Adam a le visage tourné vers le haut, vers le Christ qui l'a saisi par la main, Ève le suit. De ce côté de l'image la limite de l'enfer n'est pas marquée, le Christ se superposant au bouclier du dernier soldat gardien du tombeau. Ce qui semble logique puisqu'il en a abattu les portes.

Cet épisode, raconté dans un texte apocryphe, a été le plus souvent admis par les auteurs religieux, car il répondait à des questions qu'ils se posaient, et en particulier au sort réservé à Adam, comme l'explique saint Augustin : « C'est là que sera Adam lui-même ; car on croit avec raison qu'il fut délivré des liens des enfers quand le Seigneur vint et descendit, afin que cette première créature de Dieu, qui n'eut aucun père, mais seulement Dieu pour créateur, ce premier père du Christ selon la

²¹⁶ Séjour où les justes de l'Ancien Testament attendaient la venue rédemptrice du Christ, et séjour de félicité naturelle des enfants morts sans baptême.

²¹⁷ Dieu grec des Enfers.

²¹⁸ Nicodème, *Op. cit.*, 20, 1, p.291.

chair, ne fut enchaîné de la sorte et ne périt point dans le supplice éternel.²¹⁹». Cette croyance prend sa source dans une phrase du texte de la Sagesse (X, 1-2) où il est précisé que le premier homme fut tiré du péché. Saint Augustin reprend plusieurs fois le propos : « Voilà pourquoi, selon une croyance parfaitement légitime, son Fils, Notre-Seigneur Jésus, en tant qu'homme, l'a délivré de la prison de l'enfer, en y descendant lui-même.²²⁰ ». Mais il a des difficultés à croire que tous les pécheurs seront délivrés et que le Christ a ruiné les enfers en attendant le jugement dernier²²¹. C'est pourtant ce que pense Pierre Lombard (1100-1160) à propos de l'épître aux Colossiens²²² (II, 15) : « En dépouillant les principautés et les puissances, le Christ les a menées captives avec une noble fierté, triomphant d'elles hautement en lui-même. »²²³ Il en conclut que le Christ a dépouillé les principautés et les puissances des âmes qu'elles tenaient captives, par le triomphe de la croix, en descendant en enfer avec des légions d'anges il a triomphé des princes de l'enfer. En sortant par lui-même de la chair (c'est-à-dire de la mortalité) il les a tournées en dérision. C'est par cette mortalité que les puissances nous commandaient. Mais d'autres auteurs font aussi des allusions claires, montrant que l'idée est bien acceptée. Citons encore Anselme de Laon (vers 1117) dans son commentaire sur l'évangile de Matthieu²²⁴ explique que d'abord le Christ monta, quand il vint combattre contre le diable, pour faire sortir les siens qui étaient en enfer, ce qu'il accomplit le jour de la passion, quand il descendit en enfer.

Il ressort de cette analyse que le récit de la Résurrection occupe trois faces du chapiteau et que la quatrième face est indépendante. Elle fait écho à la face opposée et en fournit une explication : le tombeau est vide, le Christ est allé en enfer. Il faudra évidemment compléter ce propos et voir si l'on peut trouver des explications plus précises à cette idée.

3 - Chapiteau de la Passion-Nr1 (fig. 77)

Placé au nord, à l'entrée du chœur, et faisant face du précédent, ce chapiteau représente l'arrestation du Christ, la flagellation, le portement de croix et l'incrédulité de Thomas. C'est sans doute celui qui pose le moins de problème d'interprétation. Déjà bien décrit par B. Craplet²²⁵ et Z. Swiechowski²²⁶, les divers épisodes sont bien identifiés et les textes connus. Ce sont des épisodes importants dans le Nouveau Testament et pourtant c'est la seule représentation présente en Auvergne. Mais de nombreux chœurs d'églises ayant disparu, il est difficile d'en être certain.

Sur la première face (tournée vers l'est), celle de l'arrestation, sont concentrés trois moments du récit : le baiser de Judas, la guérison de Malchus (dont Pierre a coupé l'oreille) et l'arrestation de Jésus. Six personnages occupent tout l'espace et un personnage faisant partie de la scène suivante vient se superposer sur l'angle droit. Jésus et Judas sont au centre de la corbeille, joue contre joue. L'impression de confusion donnée par cette scène tient certainement dans la disposition des bras et des armes : le bras droit de Judas passe devant le corps de Jésus pour lui saisir l'épaule gauche, alors que le bras droit de Jésus passe devant Judas et par-dessus son bras pour toucher l'oreille de Malchus ; d'autre part, il est bien difficile de démêler à qui appartiennent les trois mains qui saisissent le bras gauche de Jésus car, à cet endroit, deux soldats se superposent et l'un d'eux portant un fouet annonce déjà la deuxième face. À gauche cela semble plus clair : Malchus est agenouillé et tourne le dos au

²¹⁹ AUGUSTIN éd. RAULX tome 17, *Contre Julien*, p. 76.

²²⁰ *Ibid.* p. 125.

²²¹ AUGUSTIN éd. RAULX, tome 2, Lettre 164, p. 423.

²²² P. L. 192, 276, *In epistola ad coloss.*

²²³ Toutes les traductions de la patrologie latine sont de l'auteur.

²²⁴ P. L. 162, 1240 A, *Enarrationes in Matthaei*, cap. 1

²²⁵ CRAPLET 1955, p. 158.

²²⁶ SWIECHOWSKI 1973, p.75.

Christ alors que son épée, qu'il tient de la main gauche, touche le sol. Derrière lui saint Pierre, reconnaissable à sa tonsure et à son auréole, tient une arme dans la main droite et une torche dans la main gauche. Dans les évangiles, seul le récit de Jean (XVIII, 3) attribue l'oreille coupée à Pierre, les autres restant plus vagues. C'est également le même récit qui précise la présence de torches mais les fait porter par les soldats accompagnant Judas. On peut voir que le baiser de Judas est central, dans les textes comme dans l'image, c'est l'épisode principal, celui de la trahison qui va entraîner la mort de Jésus. Les deux autres moments (l'oreille coupée de Malchus et l'arrestation par les soldats) viennent se superposer à cette scène principale et l'encadrent, ils ne sont suggérés que par un geste (Jésus touchant l'oreille de Malchus et les mains tenant le bras gauche de Jésus).

Sur la deuxième face (tournée vers le déambulatoire), Jésus, occupant de nouveau le centre de la corbeille, est attaché à une colonne par une corde qui lui enserre le poignet. Son corps est représenté de profil alors que sa tête est de face, donnant une impression de torsion et de mouvement. De plus, il est habillé d'un vêtement court se terminant en bas par les mêmes petites vagues que les vêtements des soldats. La disposition est très symétrique : deux têtes de soldat superposées de chaque côté du Christ et de la colonne, trois personnages sont disposés de chaque côté, et un personnage occupe chaque angle de la corbeille : à gauche un personnage barbu avec une calvitie prononcée pourrait faire penser à un apôtre, mais l'absence d'auréole et un quadrillage discret sous sa tête suggère un costume militaire du même genre que les soldats. D'autre part sa position dominante, en retrait de l'action ou en tant que spectateur, le met à part de la troupe, de même que l'absence de casque et d'arme. Pourrait-il représenter l'instigateur de la flagellation, c'est-à-dire Pilate ? En effet ses cheveux dressés sur sa tête et les profonds cernes dessinés sur ses joues lui donnent un aspect peu recommandable, ils s'opposent aux visages lisses et aux cheveux plats et bien rangés des autres personnages. Les rides ou toute autre altération du corps sont, en général, les marqueurs du péché²²⁷. À l'opposé, sur l'angle droit de la corbeille, un soldat a au contraire le visage caché par son équipement militaire et ne laisse voir que ses yeux. Alors que le soldat au fouet, placé à l'extrémité gauche, débordait sur la face précédente ici c'est ce soldat qui entame l'espace de la face suivante avec un bouclier timbré d'une étoile à huit branches.

Si l'on revient sur l'organisation générale de l'espace, un soldat de chaque côté avec un fouet et un soldat de chaque côté avec une hache donnent une première impression de symétrie qui est pourtant mise à mal, puisque, à droite, deux armes viennent s'intercaler en haut entre les deux têtes pour combler un vide dû au fait que c'est bien la colonne seule qui est le centre géométrique de la composition, et non le groupe Jésus et colonne comme le premier coup d'œil peut le faire penser. Le sujet principal est donc bien la colonne placée au centre. Alors que les deux soldats tenant des fouets sont placés symétriquement par rapport au groupe colonne-Jésus. Cette fausse symétrie amène l'œil à se fixer sur le centre géométrique qui est le nœud autour du poignet, mais aussi sur la main au doigt pointé placée juste au-dessus. À qui appartient cette main ? Sans doute au soldat placé en arrière-plan à droite de la colonne. Mais isolée, on ne retient que son geste désignant la tête du Christ. Le long de la colonne sont donc placés deux éléments importants séparés par les lignes obliques des cordes qui s'enroulent autour d'elle, et l'œil remonte alors le long de cette colonne jusqu'à une sorte de crochet placé au-dessus de la tête du Christ. La forme se prolonge en descendant à gauche de la colonne, mais reste problématique.

Sur la troisième face, orientée vers l'ouest, Jésus portant sa croix occupe tout l'espace, ou plutôt tout le vide laissé par les personnages placés aux angles et faisant aussi partie des scènes voisines : le soldat au bouclier à gauche et une femme auréolée se lamentant. Elle tourne le dos à Jésus et il est nécessaire de se reporter à la face suivante pour comprendre ce qu'elle fait. Mais il faut surtout

²²⁷ Voir GUILLAUMONT 2012-2 : les rides, dont sont très souvent affublés les diables, sont les signes extérieurs d'une altération intérieure, un des moyens plastiques de représenter le péché.

remarquer, en arrière-plan, coincé entre le bouclier et la croix, un soldat qui, armé d'un bâton pousse le Christ tout en le tenant par l'épaule. Selon M. Chabosy²²⁸, il s'agit d'un bâton à tête renflée, la « boulade » du berger auvergnat. Ce personnage n'étant pas signalé dans les textes, il fait sans doute partie des inventions personnelles du concepteur, à moins qu'il ne fasse référence à quelque légende. À noter encore que la croix portée par le Christ est pattée, et que le Christ, en mouvement de marche a le visage de face contrairement à son corps qui est représenté de profil.

Sur la quatrième face, (tournée vers l'autel), l'espace en V laissé libre par les deux personnages débordant des scènes annexes, est occupé par Jésus et Thomas. En effet, la femme placée sur l'angle gauche devrait logiquement faire partie de la scène précédente (Luc précise que des femmes suivaient la croix en se lamentant), mais elle est bizarrement tournée vers Thomas, suggérant qu'elle ouvre le cortège du portement de croix et que Jésus la suit. Dans cette scène Jésus est représenté de face, il lève le bras droit pour dégager son côté percé mais aussi pour mettre en évidence sa main percée qui s'étale, ouverte, au-dessus de la tête de Thomas. De l'autre main il retient son vêtement. Thomas semble légèrement plus petit que lui, à moins que ce soit une façon de montrer qu'il est plus loin, derrière Jésus : on note aussi que les vêtements de la femme et de Jésus cachent en partie le sien et que ses pieds sont représentés un peu plus haut, donc en arrière-plan. Il penche légèrement la tête en arrière et met son doigt dans le côté du Christ. Cette quatrième face pose problème : logiquement, on devrait trouver à cet emplacement la crucifixion ou la descente de croix, suites logiques de l'histoire. L'incrédulité de Thomas devrait se trouver après la Résurrection, c'est-à-dire sur le chapiteau placé en face de celui-ci, au sud. Quel est le but de cette anomalie ? Il faudra voir, après l'examen des autres chapiteaux, s'il y a volonté de liaison spatiale. On peut déjà noter que cette face se trouve tournée du côté de l'autel et fait donc face à la représentation du tombeau vide de l'autre chapiteau. La relation de sens est donc déjà perceptible.

En résumé : trois faces du chapiteau racontent la Passion du Christ et la quatrième face semble incongrue à cet emplacement. Concernant les textes, seuls les évangiles de Luc et de Jean sont indispensables, les deux autres n'apportant pas de détails supplémentaires significatifs. Les deux chapiteaux (Passion et Résurrection) semblent liés spatialement, se répondant de chaque côté du chœur (l'incrédulité de Thomas se rapportant plutôt à la Résurrection), mais aussi par une organisation similaire : trois faces consacrées à l'histoire principale, une face mise à part qui semble le relier à un autre chapiteau. D'autre part le débordement de personnages d'une face sur l'autre apporte de la confusion dans la lecture des images, à moins qu'ils aient un rôle de lien entre les différentes faces. On a aussi remarqué plusieurs fois la composition en V qui semble une habitude du sculpteur, à moins qu'elle n'est une signification ou bien qu'elle soit une façon de repérer certaines scènes. Il faudra voir si cela se retrouve sur d'autres chapiteaux.

4 - Chapiteau de la Transfiguration R_{Nr}2 (fig. 78)

Sur le chapiteau dit « de la Transfiguration » sont en fait représentés trois sujets bien différents, et tous les trois semblent uniques en Auvergne.

Comme sur les autres chapiteaux, les images illustrant des passages des Évangiles, ici la Transfiguration, ne posent pas de problème de lecture. L'épisode est représenté sur deux faces avec le Christ placé sur l'angle les reliant : c'est lui le personnage central, l'acteur principal de la scène. À gauche (sur la face orientée à l'ouest) sont représentés les apôtres Pierre, Jacques et Jean, les témoins de la scène, de l'autre Moïse et Élie, les apparitions, comme abrités sous l'aile de l'ange installé sur l'angle opposé de la corbeille et faisant partie de la face adjacente. Les deux mondes sont donc bien séparés, et la représentation classique bien que relativement rare.

²²⁸CHABOSY 1964, p. 20.

Mais il faut remarquer que, sur la face des apôtres, deux d'entre eux sont représentés endormis, les yeux clos et la tête reposant dans leur main gauche (celui du bas se repose sur le petit bâtiment et, détail curieux, son auréole passe derrière le bras de l'autre), alors que le troisième est bien réveillé et tient d'un côté un phylactère avec une inscription et de l'autre une palme. Le texte, réparti sur deux phylactères, permet de l'identifier à Pierre, le seul à s'exprimer dans cet épisode : *DOMI[N]E BON[UM] EST [H]ICE : S[S]ESSIV : I[S]FA : [CIA]MV /S/ TRI/A/TAB[ER]NA/CULAH/IC* (Il nous est bon d'être ici, dressons-y des tentes). Si le premier phylactère est tenu par saint Pierre, la suite du texte est tenue par un des deux personnages bibliques sur la deuxième face. Il s'agit sans doute de Moïse, le premier indice étant sa barbe plus longue et comme divisée en deux parties symétriques qui semble un détail récurrent dans l'iconographie de ce personnage ; mais il tient de la main gauche une palme qui, contrairement à celle de Pierre qui est bien devant lui, est discrètement placée en arrière des têtes²²⁹. On peut penser que cet attribut, donné aux deux personnages placés de chaque côté du Christ, est là pour établir un lien entre eux : ils sont tous les deux les élus dans le sens de choisis. Mais le rapprochement va plus loin puisque Moïse a vu Dieu sur le mont Sinai, qui lui a donné les tables de la loi et l'a envoyé les faire connaître au peuple, et Pierre est le seul à voir Dieu en Jésus (les autres dorment) sur le mont Thabor, et il va être chargé de diriger l'Église. Il y a donc volonté de faire correspondre l'Ancien (apparition, en arrière, palme cachée) et le Nouveau Testament (actuel, personnage en action, palme en avant).

La symétrie par rapport au Christ se retrouve également dans la représentation des édifices, les trois tentes du texte (faisant sans doute référence aux églises construites sur le mont Thabor) : l'édifice placé aux pieds du Christ possède deux façades latérales, chacune percée d'une porte et d'un oculus, quant aux deux autres édifices, l'une aux pieds des apôtres, l'autre aux pieds des apparitions, ils ne montrent qu'une seule façade latérale tournée vers le Christ.

Anselme de Laon (vers 1117), dans son commentaire sur l'évangile de Matthieu²³⁰, s'étend longuement sur cet épisode, expliquant chaque élément, avec des retours et des détours qui ne sont pas toujours aisés à suivre. Il explique que Moïse, qui est interprété comme *aquatique* (qui vit dans l'eau) représente d'abord la résurrection qu'est le baptême. Puis Élie, qui est interprété comme *le soleil*, parce que le soleil se dit *elias* en grec, représente la deuxième génération dans laquelle les justes brilleront comme le soleil. Puis il s'étend sur les paroles de Pierre avant de revenir à son sujet des deux générations. L'idée du baptême, pour la première, lui fait penser au baptême du Christ dans laquelle apparaît l'action de la Trinité au complet : le Fils incarné, l'Esprit sous la forme d'une colombe et le Père par la voix. Pour lui la Transfiguration est le sacrement de la deuxième génération dans laquelle, de la même façon, toute la Trinité apparaît : le Père dans la voix, l'Esprit dans la nuée et le Fils dans la chair. Son problème est alors de comprendre pourquoi l'Esprit se montre la première fois sous la forme d'une colombe et la deuxième fois sous la forme d'une nuée. Il en conclut à l'innocence donnée dans le baptême et à la clarté de la résurrection des corps figurée dans la clarté de la nuée. Le commentaire est très long et les associations d'idées pas toujours évidentes. Ce qui semble évident est le prétexte saisi pour construire un réseau de correspondances entrant bien dans le contexte général du système typologique.

Les deux autres faces du chapiteau sont plus problématiques, et ne constituent pas une suite ou une introduction logique à la scène de la Transfiguration.

Du côté du déambulatoire, le Christ est représenté à table accompagné de quatre apôtres, deux de chaque côté. Cette disposition fait immédiatement penser à la Cène mais, à la place du pain et du

²²⁹ Dans l'Antiquité, la palme est symbole de victoire et va devenir pour les chrétiens le signe de la victoire dans la guerre qui se joue entre la chair et l'esprit (Origène, *in Ioh.* XVI, Ambroise, *in Luc* VII) ; l'idée de la palme comme attribut des martyres va en découler logiquement.

²³⁰ P. L. 162, 1399-1403, *Enarrationes in Matth.*, cap. XVII.

calice, sont représentés cinq pains dans les mains des convives et deux poissons dans des plats sur la table faisant alors référence à la première multiplication des pains. De plus, les pains sont marqués d'une croix leur donnant une connotation eucharistique. On pense alors à trois scènes en une : Cène, multiplication des pains et eucharistie. De même que sur le chapiteau de la Passion le baiser de Judas, l'oreille réparée de Malchus et l'arrestation de Jésus étaient en une seule image, on aurait ici trois épisodes en une seule image. Le lien entre ces trois moments est le pain, celui que tient le Christ et qui constitue le centre géométrique de la représentation : c'est la nourriture qui selon les épisodes devient matérielle ou spirituelle. Quant aux poissons, ils sont là sans doute pour confirmer la référence à la multiplication des pains mais, encadrant le Christ on ne peut s'empêcher de penser à leur signification christique²³¹.

L'apôtre placé à droite du Christ tend un doigt dans sa direction alors que celui qui est placé à sa gauche met la main sur un des poissons, ce qui peut le désigner comme Judas. En effet le récit de la Cène commence par l'annonce de la trahison de Judas identifié comme celui qui met la main dans le plat. Il est alors intéressant de remarquer que cette face du chapiteau peut être vue en même temps que celle de la trahison de Judas par celui qui est placé dans le déambulatoire face à cette image. De plus alors que sur la représentation de la Cène Judas porte une auréole (il est encore un des douze apôtres), sur la scène de la trahison il ne l'a plus. Jésus et Judas sont donc au centre de l'histoire et les deux personnages placés aux angles les désignent en pointant un doigt dans leur direction. Celui de droite les désigne de la main gauche alors que de la main droite il tient un pan de son vêtement ; celui de gauche le désigne également de la main gauche et tient un pain dans la main droite. C'est également au cours de la Cène qu'est instituée l'Eucharistie suggérée par les croix sur les pains, et la Cène précédant immédiatement la Passion, l'annonce en lui donnant son sens. On est donc face à une image complexe, faisant appel à de multiples références.

Sur la quatrième face du chapiteau, orientée vers l'est, un personnage, étreignant une colonne sur laquelle est inscrit le nom de « *RANULFO* », est placé entre un ange armé qui le tient par le bras et un soldat qui le tient par les cheveux ; cette scène est qualifiée d'énigmatique par les auteurs successifs. L'abbé G. Rochias²³² parle de droit d'asile et cite Du Ranquet qui cherche un saint Ranulfo ; B. Craplet²³³ s'interroge : signature du sculpteur, droit d'asile, punition d'un sacrilège ? Et finalement conclut à la fragilité de toutes ces hypothèses ; Z. Swiechowski²³⁴ revient au droit d'asile et, récemment, M. Andan parle du combat spirituel du donateur ou d'un bienfaiteur de l'église sans exclure pour autant la solution du droit d'asile qui lui serait donné en tant que donateur. Sans prétendre régler le problème qui ne pourra l'être que si un récit était trouvé, on peut faire quelques remarques. Sur les représentations de donateurs les colonnes ou églises sont toujours montrées comme des maquettes, en miniatures, tenues dans les mains du donateurs (voir par exemple celui de Notre-Dame-du-Port qui tient un chapiteau), alors qu'ici la colonne est plus grande que le personnage, faisant penser à une colonne réelle. D'autre part le sculpteur a pris la peine de représenter le dessous de la colonne qui, du coup, semble arrachée par le personnage. Aurait-on alors un destructeur d'église ? Le geste de l'ange, le menaçant de son épée et le tirant par le bras ne serait pas absurde dans ce contexte : il l'arrêterait dans son action néfaste. On peut dire, en effet, que l'idée de voir l'ange défendant le personnage contre un soldat (dans les interprétations voyant ici un droit d'asile) semble peu crédible : le soldat est loin, en deuxième plan et n'intervient pas directement dans cette hypothétique lutte. Que

²³¹ La tradition voit dans le poisson une représentation du Christ à cause de l'acrostiche composé sur le nom de Jésus-Christ, connue depuis l'an 200 environ (le premier à en parler semble Clément d'Alexandrie) : IKTUS, qui veut dire « poisson » en grec, donnaient Jesu Kristos Theou Uios Sôter (Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur). Le poisson était devenu un signe de reconnaissance chez les premiers chrétiens qui se disaient, devenus par le baptême, les petits poissons du grand poisson qu'est le Christ.

²³² ROCHIAS 1910, p. 22.

²³³ CRAPLET 1955, p.159.

²³⁴ SWIECHOWSKI 1973, p.253.

vient faire alors le soldat ? On peut remarquer qu'il n'est représenté que par une tête, comme caché, au deuxième plan et, alors que sur la scène de la Transfiguration par exemple, les corps des apôtres placés en arrière sont tout de même représentés, ici le corps du soldat est absent, la main placée sous la tête se détache sur le fond vide du chapiteau, suggérant qu'il ne s'agit pas d'un personnage réel. De plus, ce soldat n'a pas d'arme et pointe simplement le doigt vers le personnage comme pour le désigner ou lui donner un ordre. D'autre part il tient le personnage par les cheveux, un peu à la façon d'une marionnette. En revenant aux fondamentaux il faut se souvenir que la tête est traditionnellement considérée comme le lieu de la pensée, le siège de l'esprit, entraînant que celui qui tient la tête contrôle l'esprit. L'hypothèse ici est donc de voir l'esprit de guerre ou de discorde (tête de soldat) dominer l'esprit du personnage (le dirige en le maintenant par les cheveux) et lui désigner la colonne qu'il doit arracher ou bien lui transmettre l'idée de destruction. On peut faire le rapprochement avec l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions (Dan XIV, 35) où, le prophète Habacuc est emmené par un ange, tenu par les cheveux, Dieu l'obligeant ainsi à exécuter ses ordres.

Ces remarques peuvent mener à une nouvelle lecture : un destructeur d'église inspiré par le mal est arrêté par un ange. Il est évident que cela ne règle pas le problème de l'identité du personnage, mais insiste sur le fait qu'un geste, qu'un détail que le peintre ou le sculpteur s'est donné la peine de représenter peut avoir de l'importance. Important est sans doute aussi le nom « *Ranulfo* » inscrit sur la colonne : il s'agit du nom latin « *Ranulfus* » au datif ou à l'ablatif correspondant au prénom Ranulphe qui semble surtout utilisé dans le nord (par exemple Ranulphe de Bayeux). L'hypothèse de l'arrachement de la colonne par Ranulphe n'est pas contredite ici, même si l'on pourrait peut-être ajouter des nuances. L'utilisation du datif ou de l'ablatif renvoie en effet à de multiples sens et, sans autre élément supplémentaire, il est bien difficile de choisir entre l'attribut, la destination, ou bien encore la cause ou le moyen, auxquels renvoient ces deux cas. Mais, si cette scène semble incongrue au milieu des autres scènes évangéliques du chapiteau, cette nouvelle hypothèse la met en résonance avec la scène représentée en vis-à-vis sur le chapiteau de la vie de saint Nectaire qui montre l'église en construction : construction contre destruction ? D'un côté un personnage mal inspiré détruit une église, de l'autre un saint en construit une.

En conclusion, les quatre faces de ce chapiteau ne forment pas un ensemble. Si les deux faces de la Transfiguration appartiennent au discours cohérent de l'histoire de Jésus installée sur plusieurs chapiteaux du rond-point, les deux autres faces ne trouvent leur utilité que si elles sont vues en rapport avec les chapiteaux voisins, comme si elles faisaient le lien entre diverses histoires, non sur le plan historique mais plutôt sur le plan exégétique.

5 R Chapiteau du retour du Christ Rsr2 (fig. 79)

Placé au sud, face à celui de la Transfiguration, et faisant suite à celui de la Résurrection, ce chapiteau illustre le texte de l'évangile de Matthieu annonçant le retour du Christ. Mais les illustrations du texte ne sont pas organisées dans le même ordre sur les faces du chapiteau. La première partie du texte, (XXIV, 30) jusqu'à (XXV, 32), occupe deux faces opposées : celle tournée vers le chœur et celle tournée vers le déambulatoire. D'abord le signe apparaît (la croix), puis viennent les trompettes, enfin le Christ s'assoit sur son trône. La mention des trompettes, intercalées entre les épisodes dans le texte, a été séparée sur le chapiteau. On remarque aussi que les élus sont placés à droite du Christ, selon la tradition, et les damnés à sa gauche : les élus sont représentés bien droits et tiennent soit la palme du martyr soit un livre, alors que les damnés ont la tête penchée ou les traits de travers et se tiennent la tête dans les mains. Il faut s'attarder sur le livre qui, ouvert, présente un texte qui a posé problème aux auteurs car il ne figure pas dans le récit de Matthieu. Il n'est pas signalé par

R. Favreau²³⁵ qui a pourtant relevé tous les autres textes. Les auteurs successifs ont lu l'inscription par lignes horizontales et la restitution proposée est *NE/T/ME/S* et la traduction donnée est : « ne craignez pas ». Si au contraire on lit l'inscription par colonnes verticales, cela donne *NE/ME/T/S*, c'est-à-dire *NE ME T [imeaq] S* (ou bien *T [imeasti] S* au pluriel). La traduction est alors « ne me crains pas » ou « ne me craignez pas ». Cela ne change pas vraiment le sens mais semble plus logique et plus clair. Cette expression revient souvent dans la Bible et en particulier quand Dieu s'adresse à Abraham (Gn (XV, 1), (XXVI, 2), (L, 21)), à Daniel (Dn (X, 12), (X, 19)) ou à Jean (Ap (I, 17), (II, 10)), cependant la forme latine employée alors dans la Vulgate est différente : *noli timere* ou bien *nolite timere*. Si la lecture était confirmée on aurait alors une interprétation libre d'une citation biblique. D'autre part il faut remarquer que cette interjection, dans la Bible, s'adressant à trois personnages bien précis, il est tentant de penser que les trois hommes représentés à ce niveau pourrait y faire référence. Quoique leur allure ne rende pas cette idée évidente : il est beaucoup plus logique de penser au récit de la Transfiguration. En effet dans le texte de Matthieu (XVII, 7), à la suite de l'effroi produit sur les apôtres par la voix sortant de la nuée, Jésus leur dit : « Levez-vous et ne craignez pas » ; dans la Vulgate le texte latin est *nolite timere*. Cette face du chapiteau représenterait alors les trois apôtres présents lors de la Transfiguration et serait un lien avec le chapiteau qui lui fait face ; cela expliquerait du même coup pourquoi un seul brandit une palme (la même chose est visible sur l'image des apôtres de la Transfiguration).

B. Craplet²³⁶ désigne ce chapiteau comme celui du « Jugement dernier », et fait remarquer la présence de l'apôtre Jean identifié par l'inscription du livre qu'il tient ouvert : *DI/SC/ED/IT/E IOAN[n]/E/SIV/DI[cat][v]OS* (Retirez-vous, Jean vous juge), mais semble douter de la lecture de ce texte, comme s'il trouvait incongru à cet emplacement la référence à Jean. En effet, non seulement Jean n'apparaît pas dans le texte de la vision de Matthieu, mais il n'est pas d'habitude considéré comme un juge. Les différents auteurs s'en expliquent en posant Jean comme représentant du collège apostolique qui doit juger les hommes avec le Christ (Mt. XIX, 28). Cette idée que les saints assisteront le Christ dans le jugement est aussi exprimée dans la première épître aux Corinthiens (VI, 2) : « Ne savez-vous pas que les saints jugeront le monde ? » Cette phrase d'ailleurs a posé problème, comme on le constate dans le commentaire de Pierre Lombard qui s'interroge sur sa signification²³⁷, de même chez Hugues de Saint-Victor qui reprend l'idée : c'est l'excellence de leur gloire qui servira de point de référence pour juger les mérites de chacun²³⁸. On peut donc rejoindre Bernard Craplet et voir dans la figure de Jean la représentation de tous les apôtres sans doute parce qu'il est l'auteur de l'Apocalypse, dont l'épisode du jugement dernier semble sous-entendu dans la représentation des damnés et des élus sur les faces voisines. Il pourrait bien être aussi un lien avec le chapiteau suivant qui justement illustre l'Apocalypse. Z. Swiechowski²³⁹ reprend le propos mais cite en référence les tympons de Conques et de Beaulieu, le chapiteau de la Daurade à Toulouse et celui de Moissac, sans précision.

Dans son étude sur « la vision de Matthieu », Yves Christe²⁴⁰ précise que la seconde parousie est souvent confondue avec le Jugement dernier. Il étudie l'évolution et les mutations du thème, montrant que souvent la distinction n'est pas évidente et que, dès le IX^e siècle, les diverses images de théophanies se confondent dans une unique vision de la fin des temps : les images de la vision de Matthieu au XI^e siècle « commencent à foisonner en empruntant la forme et le schéma des quatre types paléochrétiens représentant le Christ empereur et victorieux ». Il montre aussi que la crucifixion

²³⁵ FAVREAU 1995, p.235.

²³⁶ CRAPLET 1955, p.160.

²³⁷ P. L. 191, 1576, *Comm. Epist. Cor.*

²³⁸ P. L. 175, 447 B, *Quaest. In epist. Pauli*, col. 522; *In epist. Ad Romanos*.

²³⁹ SWIECHOWSKI 1973, p. 106.

²⁴⁰ CHRISTE 1973, p. 9.

et la gloire céleste sont souvent associées chez les auteurs et il recherche l'origine du thème de la croix-trophée. M. Andan cite fort à propos une homélie de Jean Chrysostome dans laquelle la croix du Christ, que les anges portent en précédant le Christ, est comparée aux étendards que portent les soldats devant le roi lors de son entrée dans une ville²⁴¹.

On peut aussi faire référence à tous les traités de glorification de la croix, celui de Raban Maur, datant probablement de 810, étant le plus spectaculaire²⁴² parce que composé sous la forme d'un poème figuré. Dans ce poème la croix ne fait pas référence à la Passion : elle est un signe de gloire et de salut, elle signifie aussi le Christ lui-même. En cela l'auteur reprend une tradition (par exemple le *De signaculo sanctae crucis* de Venance Fortunat à la fin du VI^e siècle) mais l'amplifie de façon magistrale et, dans l'esprit de la période carolingienne, lui donne la dimension encyclopédique d'une conception générale de l'univers rappelant la prise de possession du monde par la croix. Les traités sur la glorification de la croix sont très nombreux et, au XII^e siècle, chacun semble s'adonner à ce rituel.

Citons par exemple, pour la période qui nous intéresse, le sermon d'Odilon de Cluny qui représente bien l'aspect encyclopédique de ces commentaires : d'abord très synthétique en parlant de la victoire sur la mort, il se termine par une véritable litanie sur les bienfaits de la croix ; entre ces deux pôles, il parcourt toutes les Écritures et montre que la croix a été annoncée dans l'Ancien Testament, fait référence à son invention par Hélène et Constantin, cite Ambroise, Sedulius, Jérôme, Jean Chrysostome, Raban Maur, mais aussi les apôtres. Bref, il fait de son sermon une véritable récapitulation de toute l'histoire autour de la croix avec, à chaque fois, les traditionnelles correspondances entre Ancien et Nouveau Testament, symboles et comparaisons, pour terminer par toute une exégèse symbolique sur les dimensions de la croix²⁴³. On pourrait multiplier les exemples. Citons comme exégèse traditionnelle celle d'Honorius, pour le jour de la fête de l'invention de la croix, qui explique que sa forme contient toute la règle de la religion catholique : les trois branches supérieures représentent la Trinité, la quatrième qui les supporte montrant l'unité ; sa largeur, sur laquelle était étendues ses mains, montre son double amour pour les amis et les ennemis de Dieu ; sa longueur, sur laquelle pendait le corps du Christ, instruit sur la persévérance dans le bien jusqu'à la fin ; sa profondeur, c'est-à-dire la partie cachée dans la terre, soutient le monde entier pour qu'il ne périclite pas dans son état mauvais. Puis il explique que la croix unit le ciel et la terre et s'étale sur les quatre points cardinaux, montrant le règne du Christ sur les quatre parties du monde²⁴⁴. Chaque auteur infléchit donc son commentaire en fonction de ses préoccupations, mais le fond commun est traditionnel.

La croix du chapiteau de Saint-Nectaire est bien dans cet esprit : c'est la croix potencée de Jérusalem, ouvragée à la façon d'un objet d'orfèvrerie et non une croix de supplice. Cette croix est en quelque sorte entrelacée (bras de la croix et bras du Christ) avec la figure du Christ assis sur un trône et tenant les instruments de la Passion, montrant que les deux images n'en font qu'une. Parmi les comparaisons proposées, celle du chapiteau de l'ancien cloître de La Daurade à Toulouse²⁴⁵ semble la plus pertinente pour la représentation de la croix (très similaire par la forme et le décor). Par contre la disposition des autres éléments diffère : croix et Christ en gloire sur les faces opposées, deux anges sonnant de la trompette et un mort sortant de son tombeau répétés sur les deux autres faces. Il n'y a donc pas du tout de notion de jugement ni de textes explicatifs.

Sur le chapiteau de Saint-Nectaire les deux faces du chapiteau qui encadrent la croix représentent les élus et les damnés : ce sont elles qui ont fait dire aux auteurs qu'il s'agissait du

²⁴¹PAROISSE 2013,p.42.

²⁴²RABAN MAUR éd. PERRIN.

²⁴³P. L. 142, 1031 C.

²⁴⁴P. L. 172, 945 D, *Speculum ecclesiae. De invention S. Crucis*.

²⁴⁵ Conservé au musée des Augustins.

jugement dernier. Or, dans l'esprit du texte de Matthieu, le Christ n'est pas ici en tant que juge mais bien pour montrer sa gloire à tous. Le tympan de Beaulieu sur Dordogne est plus explicite sur ce point : de chaque côté du Christ sont représentés les apôtres mais aussi les différents peuples et en particulier les juifs et les païens (reconnaissables à leurs bonnets) : la contemplation de la gloire du Christ n'est donc pas réservée aux élus et le jugement n'est pas le sujet. Quant à la comparaison avec le tympan de Conques, elle n'est pas évidente et les différences sont plus nombreuses que les points communs. On pourrait résumer la comparaison en disant que la composition verticale de Conques répond à l'organisation horizontale de Saint-Nectaire. À Conques on trouve de bas en haut : les élus et les damnés, le Christ sur son trône entouré d'anges faisant référence à Matthieu, la croix, les anges portant les textes *discedite, venite bene*, les instruments de la passion, et c'est le Christ en gloire qui est le point central. À Saint-Nectaire l'alternance des faces perturbe le système et le centre d'intérêt est la croix. De plus le texte *DISCEDITE* est répété deux fois, quelle en est la raison ?

En conclusion on peut dire que l'accumulation de textes explicatifs ne règle pas toujours les problèmes de lecture des images, le concepteur semble avoir ajouté des idées personnelles aux iconographies traditionnelles.

6 R Chapiteau de l'Apocalypse RSr3 (fig. 80)

Pour étudier ce chapiteau, il n'est pas possible de procéder par faces successives : les personnages principaux sont installés sur les angles et font partie de deux faces en même temps. D'abord un cavalier (sa tête est sur la face tournée vers le déambulatoire), dont le cheval ne touche pas terre, puis un ange tenant une balance et un livre, et enfin un autre ange tendant une bague horizontalement et se tenant le vêtement de l'autre main. Un empilement de personnages occupe le quatrième angle. Il faudrait donc plutôt couper les faces en leur milieu pour séparer les divers éléments, mais même cette méthode aurait son exception : le deuxième ange n'occupe qu'une infime partie de sa deuxième face. On voit donc que l'ensemble produit plutôt une longue frise qui se déroulerait sans véritable interruption ni véritable début.

Le premier personnage est un cavalier monté sur un cheval qui semble bondir par-dessus des volutes et des végétaux. Le personnage est ailé, mais contrairement aux anges il n'est pas auréolé et porte une sorte de casque. Les ailes déployées et les pattes du cheval en suspension font comprendre que l'équipage survole le monde terrestre représenté par l'eau (volutes) et la terre (végétaux). Dans le texte de l'Apocalypse de saint Jean, il y a successivement quatre chevaux qui, à l'ouverture des quatre sceaux, apportent chacun les calamités marquant la fin des temps. Chacun est décrit avec sa couleur et les attributs de son cavalier : le premier est blanc et le cavalier porte un arc, le second est roux et le cavalier porte une épée, le troisième est noir et son cavalier porte une balance, le quatrième est pâle et c'est la mort qui le monte avec également une épée. Même si l'image n'est pas une illustration directe du texte, les flèches désignent plutôt le premier cavalier qui, avec son arc, est le seul à pouvoir lancer des flèches. B. Craplet²⁴⁶ l'identifie plus généralement à un ange exterminateur, synthèse des quatre. Pour Z. Swiechowski²⁴⁷ : les trois flèches correspondent aux trois façons de tuer qui lui sont attribuées, l'épée, la famine et les bêtes sauvages. On peut pourtant lui opposer que, dans le texte, ce dernier cavalier possède quatre armes : « il lui fut donné puissance sur les quatre parties de la terre, de tuer par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes sauvages ». Et lorsque l'on connaît l'attachement des commentateurs aux chiffres, depuis saint Augustin, on est de nouveau tenté de voir plutôt le cheval blanc avec ses flèches. D'autant plus que, dans le texte de l'Apocalypse, les cavaliers introduisent les calamités, il semble plus logique alors, que sur le chapiteau on commence par le début. Si l'on prend

²⁴⁶ CRAPLET 1955, p. 160.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 105.

donc en considération leur attachement à la signification des nombres et que l'on remarque qu'il y a trois flèches, cela fait immédiatement penser à tout ce qu'implique ce nombre : Trinité, trois vertus, mais aussi les trois anges apparus à Abraham ou les trois fils de Noé, etc... Il est bien difficile dans ces conditions de voir dans ce cavalier le diable ou la mort, donc le dernier cavalier. Mais il est tout aussi impossible d'y voir Dieu : le personnage est bien ailé mais non nimbé. Pourtant c'est bien l'interprétation qui a été choisie par certains exégètes : Ambroise de Milan (y en 397) pense que ce premier cavalier est le Christ-Seigneur, que le cheval blanc représente les justes et que les flèches sont les vengeances du Seigneur²⁴⁸. Bruno d'Asti, au XII^e siècle fait la même analyse: pour lui, le cheval blanc représente les docteurs de l'Eglise, le cavalier serait le Christ Seigneur et donne Habacuc (III, 8) en référence, l'arc pour sa prédication et les flèches pour les sentences qui vont blesser les ennemis²⁴⁹, alors que le dernier cavalier est le diable. Anselme de Laon dans son commentaire sur l'Apocalypse²⁵⁰, pense que le cheval blanc c'est l'Eglise blanchie par le baptême. Une dernière référence peut être donnée : les illustrations du texte de Beatus²⁵¹ sur lesquelles le dernier cavalier est un diable alors que le premier est auréolé (**fig. 81**), et le commentaire explique qu'il représente les prédicateurs inspirés par l'Esprit Saint, et que les flèches sont leurs paroles : « Donc le cheval blanc c'est la parole de la prédication envoyée dans le monde avec l'Esprit-Saint. Car le Seigneur a déclaré (Mt. XXIV, 14) : Cet évangile sera proclamé sur toute la terre, en témoignage pour toutes les nations. Et alors viendra la fin.²⁵² ».

Devant le cheval, et occupant la face précédente, quatre personnages sont imbriqués les uns dans les autres : deux barbus et deux imberbes ; l'un est chaussé, un autre a les pieds nus ; l'un éveillé, un autre endormi ; deux sont debout, un est couché, un autre a le corps plié en deux. B. Craplet²⁵³ s'est intéressé tout spécialement à ces hommes placés devant les flèches et qui, selon lui, meurent sous leurs coups, la mort ayant déjà fait son œuvre pour certains alors que d'autres prennent des expressions plus ou moins désespérées. Les auteurs suivant reprennent son analyse. Il faut bien reconnaître que cette partie du chapiteau est particulièrement vivante et les positions plutôt inattendues : ces hommes, enchevêtrés les uns dans les autres, ont leurs membres presque tous représentés formant des angles droits. De plus, leurs mains sont presque toutes fermées. Un cinquième, placé derrière le personnage couché à terre, fait déjà partie de la scène suivante, et porte une palme, ce qui l'identifie à un élu. En regardant donc la face suivante, il fait partie des deux rangées de deux hommes avec palmes (ceux du bas ont les yeux fermés et leurs cheveux sont séparés par une raie, ceux du haut ont les yeux ouverts et leurs cheveux forment une rangée de boucles) et le contraste est grand avec la face précédente : cette fois les personnages sont bien rangés sur deux lignes et tous barbus alors que les autres étaient imberbes. Alors que les précédents montraient des poings fermés, sur cette face la deuxième main de personnages est cachée par l'alignement compact des corps, seule une main, en bas, se dresse paume ouverte en avant. On a remarqué aussi qu'il n'y avait pas d'interruption entre les deux groupes d'hommes et que l'ange formant l'angle du chapiteau est placé en arrière-plan : de sa main droite tire sur son vêtement comme pour le dégager des corps écroulés devant lui. Ce personnage à la palme, couché devant l'ange fait donc la transition entre les deux scènes, il assure la continuité du propos. Mais quel propos ? La mort suivie immédiatement par la résurrection ? D'autre part, cet ange tend un long bâton en travers des élus. Ce bâton doit certainement avoir son extrémité courbée à la façon d'une

²⁴⁸ P. L. 17, 813, *Expositio super septem Visione libri apocalypsis*.

²⁴⁹ P. L. 165, 634, *Expositio in Apocal.*

²⁵⁰ P. L. 162, 1522 B, cap. VI, *Enarrationes in Apocalypsim*.

²⁵¹ DICO THEOL CATH 1910, Tome II, col. 517-518 : Beatus de Libana (Asturies). Prêtre et abbé d'un monastère bénédictin à Val Gabano, au diocèse de Leon à la fin du VIII^e siècle. Son commentaire sur l'Apocalypse est plutôt une chaîne composée d'extraits de commentaires antiques avec des citations intercalées d'autres écrivains ecclésiastiques. Il meurt en 798.

²⁵² B. N. n. acq. lat. 2290, 70 v, 71 r.

²⁵³ *Ibid.* p.105.

canne, puisque la main de l'ange est placée en dessous. Il le tient de sa main gauche, ce qui fait que ses deux bras sont représentés parallèles sur sa poitrine et que ses deux gestes se croisent. Le problème est que rien, dans le texte de l'Apocalypse ne fait référence à ce bâton et à l'action de cet ange, seul un long roseau est donné à Jean au début du chapitre onze pour qu'il mesure la Jérusalem céleste et ses habitants. Le bâton étant d'habitude l'attribut du pouvoir, on peut comprendre que l'ange ordonne à ces hommes de se réveiller (ceux du bas ont encore les yeux fermés), c'est d'ailleurs le même geste qui est représenté sur la scène de résurrection de saint Nectaire et qui le fait sortir du tombeau. On remarque alors que ces deux faces de chapiteaux se trouvent côte à côte tournées toutes les deux vers le chœur. C'est la conclusion donnée par Bernard Craplet et reprise par tous les auteurs. Mais elle n'est pas satisfaisante.

En remarquant que dans chaque groupe certains ont les yeux ouverts et d'autres les yeux fermés, on peut aussi penser que les uns sont vivants et les autres morts, d'où la possibilité de voir une illustration de la phrase du Credo : « Il reviendra dans sa gloire pour juger les vivants et les morts ». « Il reviendra dans sa gloire » c'est ce qui est représenté sur le premier chapiteau (Sr2) et « pour juger les vivants et les morts » sur le second (Sr3) allusion au jugement qui est justement représenté sur l'autre face du chapiteau. Cette hypothèse semble plus satisfaisante. Le jugement concerne donc les vivants et les morts des deux catégories, les bons et les mauvais, sans distinction, et les surprend dans leur état du moment : on ne peut donc pas voir sur ce deuxième chapiteau le jugement immédiat, comme le propose M. Angheben²⁵⁴. En effet le jugement immédiat concerne le sort de l'âme après la mort en attendant le jugement général à la fin des temps.

Le dernier personnage de cette longue frise est un ange qui occupe le dernier angle du chapiteau. Il tient une balance dans la main droite et un livre dans la main gauche. Lui non plus n'est pas une illustration directe du texte de l'Apocalypse. De nombreux auteurs ont tenté de trouver l'origine de la figure très répandue de l'archange saint Michel tenant une balance et pesant les âmes lors du jugement dernier²⁵⁵, la conclusion semble être qu'il s'agit d'une expression métaphorique, d'une figure de langage employée dans presque toutes les religions, les images égyptiennes étant les plus connues. La balance serait donc une façon pratique d'exprimer l'idée de jugement. A. Maury²⁵⁶ relève des allusions dans la Bible et en particulier cite l'épisode de Daniel où le mot « Thecel » est tracé sur le mur lors du festin de Balthazar, l'explication en est alors donnée²⁵⁷ : « Vous avez été pesé dans la balance, et vous avez été trouvé trop léger ». De l'autre main, l'ange du chapiteau tient un livre qui, très certainement est le livre de vie dans lequel sont inscrits les noms des élus. Dans le texte de l'Apocalypse il est cité plusieurs fois soit pour parler de ceux qui y sont inscrits, soit au contraire de ceux qui n'y sont pas. Il y est aussi précisé²⁵⁸ que les morts sont jugés d'après ce qui est écrit dans ce livre, ce qui explique le rapprochement des deux objets, la balance et le livre.

En conclusion il ressort que de nombreux points restent obscurs ou tout du moins peu assurés car ils s'éloignent du texte canonique. Sans point de comparaison ni commentaires précis il est bien difficile de comprendre le propos de façon non contestable. On pense alors à chercher des références dans la liturgie mais les textes de l'Apocalypse lus lors des fêtes ne concernent que les extraits parlant de la vision de Dieu avec les vieillards et les quatre animaux, les élus sous l'autel et l'Agneau. Et ils sont lus pour la fête de plusieurs martyres au temps de Pâques, celle des saints innocents (le 28 décembre), celle de saint Michel archange (le 29 septembre), et à l'occasion de la Toussaint (31

²⁵⁴ ANGHEBEN 2013, p. 295-296.

²⁵⁵ Par exemple : Alfred MAURY, « L'origine des représentations figurées de la psychostasie ou du pèsement des âmes et des croyances qui s'y rattachaient », dans *Revue archéologique*, I, 1844, p.3-28.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 11.

²⁵⁷ Dan (V, 27).

²⁵⁸ Ap. (XX, 12).

octobre et 1^{er} novembre). Ils entrent donc, sans surprise, dans le cadre des fêtes des morts, mais les épisodes représentés ici ne rentrent pas dans ce contexte.

Nous avons analysé ces deux derniers chapiteaux en commençant par le retour glorieux du Christ et terminant par le jugement dernier, respectant ainsi l'ordre de la Bible. Il faut noter que M. Angheben a procédé en sens inverse, mettant le chapiteau au cavalier avant celui de la croix triomphante, et voit dans ces deux chapiteaux le jugement immédiat (Sr3) et le jugement dernier (Sr2)²⁵⁹. En ce qui concerne le cavalier, il rejoint les chercheurs précédents qui le comprennent comme le dernier, et en fait une personnalisation de la mort.

7 - Recherche d'une organisation (plan 1)

Une première analyse des thèmes représentés sur les chapiteaux montre que, dans la moitié nord du chœur, on trouve des épisodes de la vie du Christ et de celle de saint Nectaire, alors que du côté sud, mis à part le sujet des saintes femmes au tombeau, tous les épisodes représentés se passent dans l'au-delà. Il y a donc une opposition entre les deux côtés, l'un parlant de ce qui s'est passé sur terre, l'autre de ce qui se passera dans le ciel. L'espace et le temps sont donc en jeu et il est légitime alors de comprendre comment les sujets se répondent d'un côté à l'autre, puisque l'on a déjà noté des connections entre certaines faces.

Relations entre les chapiteaux (fig. 82-1)

Penser trouver sur les quatre faces d'un chapiteau un discours suivi et cohérent serait ici illusoire. Mis à part le chapiteau racontant l'histoire de saint Nectaire, les autres montrent soit les aspects différents d'un même sujet, soit la juxtaposition de plusieurs sujets. Si l'on examine d'abord ceux qui racontent une histoire, celle de saint Nectaire se lit en tournant autour du chapiteau dans le sens des aiguilles d'une montre alors que celle de la Passion se lit dans le sens inverse. Le chapiteau de l'Apocalypse ressemble à une longue frise qui se déroule en tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, mais on ne trouve pas de sens de lecture sur les trois autres, soit la moitié des chapiteaux.

Les trois chapiteaux du côté nord du rond-point semblent liés par une logique plutôt sémantique. On a remarqué que l'épisode de *Ranulfo*, qui paraît isolé et incongru à cet emplacement si on essaie de le relier aux autres faces du même chapiteau, trouve sa logique dans un face à face avec la construction de l'église par saint Nectaire placée sur le chapiteau adjacent : construction d'une église par un saint, destruction d'une église par un homme mal inspiré. La deuxième face de ce chapiteau montre Jésus attablé avec ses disciples et c'est Judas, pourtant en retrait et dont le geste pour prendre le poisson peut passer inaperçu, qui relie cette scène au chapiteau de la Passion placé de l'autre côté. Il est l'élément principal qui relie cette image à l'épisode de la Cène, car le disciple placé à la droite du Christ n'est pas ici Jean incliné vers Jésus²⁶⁰, mais un disciple anonyme en relation avec la multiplication des pains. C'est ce geste, plonger la main dans le plat, qui annonce la trahison représentée sur le chapiteau voisin et qui est le premier épisode de la Passion. Ce chapiteau donc, placé entre la vie de saint Nectaire et celui de la Passion apparaît comme un lien entre les deux.

Les deux autres faces représentent la Transfiguration qui, cette fois, renvoie au retour du Christ, en face, de l'autre côté du chœur : théophanie qui sur terre fait comprendre aux apôtres qu'il est Dieu, et théophanie future. Mais ici le rapport est plus complexe puisque s'ajoute à cette première

²⁵⁹ ANGHEBEN 2013, p. 285-296.

²⁶⁰ Selon l'évangile de Jean (XXI, 20) : « [...] le disciple que Jésus aimait, qui s'était reposé pendant la Cène sur son sein [...] ».

référence celle des trois apôtres qui, répétés sur les deux chapiteaux, semblent être les premiers témoins des deux épisodes : Transfiguration et croix glorieuse. Et seul le texte, écrit sur un livre, permet de comprendre cette anomalie.

Cette première relation entre la partie nord et la partie sud, se renouvelle sur le chapiteau de la Passion où, l'épisode de l'incrédulité de Thomas, incongru à cet emplacement, est là pour faire relation de sens avec d'une part la résurrection placée en face, et d'autre part la croix victorieuse du chapiteau voisin, alors que l'on s'attendait à trouver à cet emplacement une crucifixion.

Il ne semble pas que ces relations amènent à trouver un cheminement, un parcours privilégié avec point de départ et point d'arrivée, mais plutôt nous fait conclure à des relations complexes entre les divers sujets, ne laissant aucun en complète autonomie, comme une sorte de va-et-vient entre les images. Chacune pouvant être pensée en relation avec une ou plusieurs autres. Ce qui fait que, lorsque la relation n'est pas évidente au premier abord, on a tendance à la rechercher. Par exemple, la figure de Jean placée entre l'ange du jugement et les anges avec trompettes annonçant le verdict, est à mettre en relation avec le chapiteau voisin qui illustre l'Apocalypse dont il est l'auteur. Et la descente aux enfers, avec le Christ brandissant la croix et sauvant tous les hommes présents apparaît comme une introduction à l'image de la croix victorieuse du chapiteau voisin.

Les faces tournées vers l'autel (fig.82-2)

Ces disfonctionnements par rapport à une organisation attendue de récits cohérents sur les chapiteaux amène à s'interroger aussi sur les faces orientées vers l'intérieur du chœur, vers l'autel. En effet, les chapiteaux, installés comme une couronne autour de l'autel, doivent logiquement montrer leur face la plus importante à celui qui officie à l'autel. On peut alors repérer un jeu de face à face qui ne semble pas relever du hasard. Les auteurs successifs l'ont bien remarqué, et dans *Iter et locus*, les auteurs ont constaté « un nœud de relations d'une extrême densité » et parlant de la complexité du dispositif. Ils ont examiné les face à face par rapport au chœur ou par rapport aux chapiteaux voisins, insistant sur l'idée de l'église locale par rapport à l'Église universelle mais aussi de la vie par rapport à la mort²⁶¹. On ne peut que souscrire à cette analyse tout en regrettant le manque de références aux textes, d'où une certaine schématisation ne renvoyant pas à la complexité annoncée.

Pour notre part, nous sommes amenée à penser une graduation des faces tournées vers l'autel, d'ouest en est.

Chapiteaux ouest et chapiteaux est

En arrivant de la nef, les deux chapiteaux rencontrés en premiers, donc les plus à l'ouest, sont au nord les scènes de la Passion et au sud la Résurrection. Leurs deux faces les plus à l'ouest (incrédulité de Thomas et tombeau vide) parlent de la foi (croire sans avoir vu) et de résurrection. Dans le calendrier du rite romain, la fête de saint Thomas est célébrée le 21 décembre, et ce jour-là sont lus le récit de l'épisode de l'incrédulité selon Jean (XX, 24-29) et un extrait de l'épître de Paul aux Ephésiens (II, 19-22) où il est dit que Jésus est la pierre d'angle de l'Église et que l'homme est bâti pour être la demeure de Dieu. Quant à la Résurrection, elle renvoie au jour de Pâques où sont lus, d'une part le récit de la Résurrection selon Marc (XVI, 1-7), et d'autre part un extrait de la première épître de Paul aux Corinthiens (V, 7-8) qui fait allusion au repas pascal et invite à se renouveler et à se purifier. La liturgie ne semble donc pas apporter d'éléments supplémentaires décisifs. Le sujet qui se dégage de ce face à face est donc la foi en la résurrection du Christ.

²⁶¹ BASCHET BONNE DITMAR 2012-1, par exemple p. 87-100 : recherche des connections avec les autres parties de l'édifice, Zachée comme seule scène évangélique du déambulatoire, Ranulfus face au seul chapiteau végétal du déambulatoire, Moïse entre nef et rond-point, etc.

À l'opposé, au fond du chœur, du côté est, les deux chapiteaux qui se font face traitent de l'histoire de saint Nectaire et du jugement dernier. Deux épisodes se font face : saint Nectaire ressuscitant Bradulus et l'ange ressuscitant les élus. Il est là encore question de résurrection, l'un sur terre l'autre dans l'au-delà. Les quatre chapiteaux montrent donc des aspects différents d'un même sujet, la résurrection : celle de Jésus dans le passé, qui fait partie de l'histoire, celle de Nectaire qui rattache l'épisode à l'église elle-même, et celle des élus dans le futur. Ils encadrent les deux chapiteaux centraux qui, tous deux, représentent, sur leurs faces tournées vers l'autel, des sujets rares dans la sculpture romane : la Transfiguration et le retour du Christ.

Transfiguration et Triomphe de la croix : le centre géométrique et idéologique du programme

Ce deuxième plan, mais central pour celui qui est à l'autel, montre donc la Transfiguration et le Triomphe de la croix qui se font face.

Du point de vue de la liturgie on note que la Transfiguration est un épisode important puisque le récit est lu à trois reprises au cours de l'année : le jour de la fête de la Transfiguration (le six août), le deuxième samedi de carême et le deuxième dimanche de carême. À chaque fois, une épître lui est associée. Pour la fête elle-même, il s'agit de la deuxième épître de Pierre (I, 16-19) qui fait référence à l'honneur et à la gloire de Jésus sur la croix (« celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai mis mes complaisances : écoutez-le »), à la voix entendue lors de la Transfiguration et à la parole des prophètes. Le personnage de Pierre est bien posé comme central. Pour les deux autres, il s'agit de conseils pour s'aimer les uns les autres, d'appel à la sainteté et à la prière en vue de l'avènement future de Jésus-Christ. Le lien est donc déjà présent avec le chapiteau d'en face dans la lecture du jour de la Transfiguration qui fait un rapport avec la crucifixion et le triomphe de la croix.

D'autre part, cet épisode a suscité de nombreux commentaires. Saint Augustin, sans doute le Père le plus cité au cours des XI^e et XII^e siècles, y consacre deux sermons (78 et 79)²⁶² où il fait référence au royaume des cieux et à Jésus lumière du monde (face resplendissante et vêtements blancs), mais ce qui est plus intéressant par rapport à l'image et à ses inscriptions, il insiste sur Pierre comme témoin privilégié : il souhaite trois tentes. Mais la nuée qui les recouvre alors est la réponse du ciel : il faut unir et non diviser, il ne peut y avoir qu'une seule tente (symbolisée par la nuée) parce qu'il n'y a qu'une seule parole à travers trois personnages (Moïse qui représente la Loi, Élie qui représente les prophètes et enfin Jésus) ; de plus Pierre désire rester avec Jésus sur la montagne, mais il ne doit pas chercher son intérêt et aller annoncer la vérité. Sans doute saint Augustin insiste-t-il sur cet aspect en tant qu'évêque et trouve-t-il là matière à réflexion par rapport à son rôle de pasteur ayant pour modèle Pierre considéré comme le premier pasteur de l'Eglise. Cette importance de Pierre semble bien évoquée dans ce décor du chœur : en plus de l'épisode lui-même et de sa présence supposée au retour du Christ, on le retrouve sur les trois chapiteaux du côté nord : il est celui qui a coupé l'oreille de Malchus sur la face ouest du chapiteau le plus à l'ouest ; intervenant donc sur le chapiteau de la Transfiguration ; et ressuscitant saint Nectaire sur le chapiteau le plus à l'est (sur lequel d'ailleurs il est représenté dans deux épisodes différents). Il y a même une progression logique dans ses actions : d'abord un geste répréhensible et incontrôlé, puis un désir exprimé et transformé par Jésus en mission de pastorale et la promesse de résurrection qui en découle, et pour finir une action montrant sa sainteté. Cette progression étant aussi perceptible dans la position des épisodes, d'abord sur des faces latérales des chapiteaux puis sur une face tournée vers l'autel.

Ce premier commentaire nous a éloignés de notre propos, mais montre bien que tout est imbriqué et qu'il est bien difficile de séparer schématiquement les idées exprimées.

²⁶²AUGUSTIN éd. CARON, p. 702-708.

Au XII^e siècle Pierre de Blois (y en 1112) rédige un long commentaire sur la Transfiguration²⁶³. Il est évidemment intéressant de consulter un écrit plus contemporain des sculptures. D'abord l'auteur explique la présence des différents personnages. Moïse et Élie habitent la gloire de Dieu, sont les confidentes de ses secrets, l'un représente le pardon et la douceur, l'autre la sévérité et la justice, parce que le Christ est compatissant et miséricordieux ; ils sont là pour montrer que le Christ est le seigneur de la loi et des prophètes. Puis il englobe les apôtres : Moïse vient des Enfers, Élie du ciel et les trois apôtres de la terre, montrant que tout l'univers est témoin de l'évènement. Il s'intéresse ensuite à Pierre qui, pour lui, représente les saintes âmes perdant l'esprit par une bienheureuse erreur à cause de leur amour du Christ et leur désir de la patrie céleste. Puis vient la morale de l'histoire : les hommes, en attendant d'être rassasiés de la gloire de son retour, sont soulagés de cette attente par les sacrements (on pense alors aux sacrements qui sont donnés dans le chœur et cette insistance sur les sacrements est l'un des grands enjeux de la réforme grégorienne). Continuant ensuite dans son désir de tout englober, il montre que toute la Trinité est présente : le Christ comme lumière (vêtement éclatant), le Saint-Esprit dans la nuée (comme dans le passage de la mer Rouge) et le Père dans la voix « écoutez-le » comme dans l'épisode de la crucifixion. Ces trois épisodes confirmant la concordance des Écritures. La fin du récit le ramène aux hommes ordinaires : si Pierre, prince des apôtres, et Jacques et Jean, les plus solides colonnes de l'Église, n'ont pu soutenir la divine présence, l'homme, le jour du redoutable jugement ne pourra supporter sa vue (feu consumant). Il cite alors Daniel et demande à ce que ses péchés ne soient pas pesés.

Déjà dans tout ce développement, on trouve des renvois à la gloire de la croix et au jugement final placés de l'autre côté du chœur, et l'allusion aux sacrements qui se déroulent dans le chœur. Dans la dernière partie du commentaire, au sujet de la descente de la montagne, il insiste sur le secret : les choses saintes ne doivent pas être livrées aux chiens. Vient ensuite la référence à la crucifixion qui ne doit pas être considérée comme une faiblesse mais bien comme une gloire. Sa conclusion est que cette théophanie contient toutes les autres visions, celle d'Ezéchiel dans la nuit, celle de Paul au troisième ciel à la pointe du jour et qu'elle annonce le jour sans nuit, celui de la résurrection future.

On a vu qu'Anselme de Laon (environ 1050-1117), son contemporain, lui aussi disserte longuement sur cet épisode, comme on l'a déjà signalé²⁶⁴. Cela nous donne un aperçu de la forme de pensée qui règne alors : chaque élément d'un récit est le prétexte à trouver des correspondances sémantiques et à faire voyager l'esprit d'un élément à l'autre, ce qui rejoint ce que l'on commence à découvrir ici dans la disposition des images.

Dans tous ces développements on note une insistance par rapport au jugement, mais surtout une volonté de tout englober, de montrer la cohérence générale, un désir d'universalité basé sur la correspondance entre les deux Testaments. L'insistance est plus forte dans le texte d'Anselme qui, surtout, insiste sur les trois apôtres présents auxquels il est promis la résurrection, ce qui incite à un rapprochement avec la face du chapiteau du retour du Christ sur laquelle nous proposons de les voir représentés. Si, évidemment, ce ne peut être une confirmation totale, cela montre au moins qu'il s'agit d'une possibilité compatible avec la pensée contemporaine.

La boucle a été refermée et le sujet général de la résurrection est ici bien établi : tout y revient. Pour celui qui officie à l'autel tout rappelle le but final de la liturgie : obtenir le salut c'est-à-dire la résurrection et la vie éternelle.

Mais qu'en est-il de celui qui regarde le chœur à partir du transept, sans entrer dans le chœur ? Ou bien existe-t-il une logique en cheminant le long du déambulatoire ? Pour ce dernier point il faut sans doute d'abord examiner les chapiteaux placés de l'autre côté du déambulatoire.

²⁶³ P. L. 207, 785-790.

²⁶⁴ P. L. 162, 1399-1403.

Ensemble vu à partir du transept

Lorsque l'on se place au centre de la croisée du transept, les deux chapiteaux de l'ouest sont vus sur leurs faces ouest (le portement de croix et les saintes femmes au tombeau) ; les deux chapiteaux centraux sont vus sur l'angle (Transfiguration et ange placé entre la croix et les damnés) ; les chapiteaux les plus à l'est sont vus sur les mêmes faces que pour celui qui est à l'autel. On note tout de suite que le seul épisode vu dans son intégralité est la Transfiguration, et c'est d'ailleurs de cet emplacement qu'il est le mieux perçu en entier. L'épisode est donc confirmé comme central du point de vue des idées. On est frappé aussi par le motif récurrent de la croix qui, au premier plan est celle du supplice, au deuxième plan est tenue par le Christ comme un emblème triomphal et au troisième plan est utilisée par l'apôtre Pierre.

Le point de vue donné à cet emplacement est donc également intéressant : la croix comme futur objet de supplice et lamentation des femmes ; le Christ comme Dieu et ange du ciel ; la résurrection sur terre et la résurrection future. Il est alors à noter que la croix glorieuse n'est pas visible depuis cet emplacement, le fort relief de l'ange la cachant presque totalement. On est donc bien obligé de voir, encore une fois, l'épisode de la Transfiguration comme central. Mais ce qui est visible en premier, lorsque l'on arrive de la nef, ce sont Thomas et les saintes femmes qui renvoient respectivement à la nécessité de croire sans voir et à l'existence de témoins privilégiés.

8 Conclusion partielle

Les auteurs d'*Iter et locus* pensaient qu'il est vain de chercher les intentions d'un concepteur, et que « s'il est hautement probable que certains points forts ont été établis ou ébauchés par avance, on admettra qu'un agencement s'élabore surtout au cours du procès de production des chapiteaux et à mesure que, l'édifice avançant, le problème de leur emplacement se pose. ²⁶⁵» Nous pensons au contraire que la construction d'une église et la conception de son décor sont de la plus haute importance et que, même si le concepteur se doit de rester discret, la glorification individuelle n'étant pas de mise, la pensée n'en est pas moins importante. L'organisation du programme sculpté du rond-point de l'église de Saint-Nectaire relève d'une conception très intellectuelle qui ne se livre pas au premier regard et comprend plusieurs niveaux de lecture. D'abord on perçoit l'opposition nord-sud, puis l'importance des faces tournées vers l'autel et leurs relations de sens. Enfin on s'aperçoit qu'aucun chapiteau n'est vraiment indépendant, et que des relations complexes s'établissent soit par le relais de personnages privilégiés, soit par des associations d'idées qui peuvent être de plusieurs natures. Par contre, pour celui qui monte à l'autel depuis la nef, c'est d'abord la Transfiguration qu'il perçoit comme centrale, entourée de multiples croix puis, arrivé à l'autel, c'est le face à face entre la Transfiguration et la croix glorieuse qui devient central. Mais le sujet général de la résurrection reste omniprésent, quel que soit le point de vue, doublé de celui de la foi, sujet fondamental qui permet d'accéder à cette résurrection.

²⁶⁵BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1 : chap. 7, p. 5.

B – Rond-point de l'église Saint-Austremoine d'Issoire

Le rond-point est constitué de huit colonnes. En partant de l'ouest, on trouve deux chapiteaux à feuillages puis, se faisant face, la Cène et la Passion ; de nouveau deux chapiteaux à feuillages, enfin les deux chapiteaux les plus à l'est représentent la Résurrection et, selon les auteurs, les apparitions de Jésus après la résurrection.

Le problème qui se pose quand on veut étudier l'iconographie de cet ensemble, est la restauration, et même la reconstitution de larges parties de la sculpture au XIX^e siècle. On ne pourra donc pas discuter, par exemple, des expressions des têtes qui ont été systématiquement détruites et refaites. Heureusement il reste les indications et les dessins de G.A. Mally²⁶⁶ nous permettant de comprendre, au moins en partie, quels sont les éléments d'origine.

Pour être logique et suivre la chronologie de l'histoire, il faut commencer par le deuxième chapiteau du côté nord (la Cène), puis son vis-à-vis du côté sud (la Passion), ensuite le quatrième du côté nord (la Résurrection), pour terminer en face par les apparitions de Jésus. On a donc un cheminement en zigzag à travers le chœur et deux groupes de chapiteaux historiés séparés par des feuillages, donc deux paires : une à l'ouest, l'autre à l'est, avant la crucifixion, après la crucifixion.

1 La Cène (Nr2) (fig.83)

Les apôtres sont alignés tout autour de la corbeille, debout derrière un anneau drapé figurant la nappe de la table. Ils sont répartis trois par face, sauf pour la face tournée vers l'autel où la présence de Jésus rompt la régularité : quatre personnage au lieu de trois. Sur la face est, deux apôtres s'échangent de la nourriture au-dessus d'un plat ; sur la face tournée vers le déambulatoire les trois gestes sont parallèles : la main droite en bas sur la table et le bras gauche croisant devant la poitrine ; sur la face ouest ce sont au contraire les mains gauches qui sont sur la table et les bras droits soulevés. La présence de plats et d'une cruche rompt la monotonie : un plat et une cruche sur la première, seulement ce qui ressemble à un pain sur la deuxième, deux plats sur la troisième. Les gestes sont des indices de fraternité : échange de nourriture, tenir le bras du voisin.

Seule la face tournée vers l'autel est différente et concentre tous les enjeux de l'histoire. Le Christ reconnaissable à son nimbe crucifère est installé au centre ; il tient par l'épaule Jean penché sur la table devant lui et, le bras gauche passant devant l'apôtre placé à sa gauche désigne le troisième apôtre, le plus à gauche, que l'on peut identifier comme Judas ; l'apôtre placé à sa gauche tend deux doigts de sa main gauche en signe de parole. Tout est clair : Jean, celui que Jésus aime, selon l'Évangile reposait sur son sein ; saint Pierre prend la parole pour demander quel est celui qui va trahir ; Judas tend la main vers le plat posé devant Jésus, geste qui l'identifie comme le traître. Il faut ajouter à cela sa position à l'extrême angle de la corbeille qui le met en retrait de la scène, et surtout sa position de profil qui est souvent un indice de personnage mauvais. Le bonnet qu'il porte (une sorte de bonnet phrygien), alors que tous les autres sont nu-tête, s'ajoute encore aux connotations négatives, dans la mesure où ces détails sont d'origine.

Pas de surprise donc : le Christ est placé sur la face tournée vers l'autel. On est frappé par l'alignement parfait des pieds posés sur l'astragale du chapiteau, la longue nappe plissée enserrant la corbeille comme un anneau et la régularité des personnages groupés par trois. Seul, donc, Judas vient perturber l'ordre établi : un personnage de plus, un personnage de profil, personnage qui empiète sur la face suivante et rejette du coup un des apôtres au deuxième plan, en retrait derrière les autres.

²⁶⁶MALLY 1841, p. 15-20.

Cette représentation de la Cène est tout spécialement mise en valeur : visible de loin et dès l'entrée dans le chœur. On pense alors à sa relation avec l'eucharistie célébrée dans ce lieu. De plus deux idées s'ajoutent à cela : Jean penché sur le Christ et Judas mis à l'écart.

Dès les premières exégèses la question s'est posée de la signification de cette attitude de Jean. Dans l'évangile de Jean l'expression « que Jésus aimait » pour désigner cet apôtre revient à plusieurs reprises²⁶⁷, et les exégètes, dès le début, se sont posé la question de la signification de cet épisode : pourquoi se coucher sur la poitrine du Christ ? Pourquoi préciser qu'il l'aimait ? Pour saint Augustin²⁶⁸ Jean « y puisait dans ce banquet mémorable, la connaissance des secrets célestes » puis « tout entier encore à son heureuse ivresse, il s'écria : « Au commencement était le Verbe » Quelle haute humilité ! Quelle sobre ivresse ! ». Il explique ensuite que l'un des secrets que Jean a alors appris, puis transmis, est l'amour de Dieu, amour qui l'a conduit à mourir pour racheter les hommes. Cela l'amène ensuite à se demander comment l'homme peut l'aimer en retour, puis il passe à la charité, à l'amour du prochain, au sanctuaire intérieur de l'homme, etc.

Quant à Judas, désigné par son geste comme le traître, on a déjà vu²⁶⁹ son importance dans le déclenchement de l'épisode de la Passion.

On a donc, réunis sur la face sud, à la fois tournées vers l'autel et vers la flagellation, les deux indices qui permettent de comprendre le but de l'histoire : Judas dans l'implication matérielle, Jean dans l'implication spirituelle, et la prolongation de tout cela dans l'Eucharistie.

2 La Passion (Sr2)(fig.84)

L'organisation du décor autour du chapiteau est simple : deux scènes évangéliques séparées par deux groupes de personnages, chaque face marquée dans ses angles d'un arbre qui délimite les épisodes. Ces arbres sont tous formés de deux branches qui, en se séparant, encadrent une touffe de feuilles dirigées vers le bas. Seul ce qui ressemble à des branches coupées rompt la monotonie : une, deux ou zéro.

La face tournée vers le chœur, montre le Christ au centre, la colonne à laquelle il est attaché à sa droite et un soldat le désignant du doigt à sa gauche. À ce rythme ternaire, qui semble récurrent, il faut ajouter un deuxième soldat qui, lui aussi, désigne le Christ de son doigt tendu ; il est placé sur l'angle gauche du chapiteau devant l'arbre. Les deux soldats sont habillés de court et ont le visage caché par un casque à nasale et une mentonnière qui prolonge la cote de maille qui les revêt. La colonne est romane, portant un chapiteau à feuillage et enroulements aux angles. Détail plus intéressant : la corde qui maintient les deux mains du Christ, ouvertes l'une au-dessus de l'autre, forme une sorte de huit vertical très régulier. Au premier regard on serait tenté de voir ici la flagellation, mais il n'en est rien, les soldats se contentant de le désigner d'un doigt accusateur.

La face tournée vers le déambulatoire représente le portement de croix. Le Christ est représenté de face et porte une croix à l'oblique, dont le centre (le croisement des branches) constitue presque le centre géométrique du haut de la corbeille et sépare les deux têtes, celle de Jésus et celle du soldat. Le soldat le pousse dans le dos avec un bâton renflé à son extrémité (comme à Saint-Nectaire). Les deux autres faces portent chacune trois personnages adoptant des gestes d'affliction : une main sur la joue soutenant la tête et l'autre main soutenant le coude. Un seul se distingue par une position différente : une main enserrant l'autre poignet qui pourrait être un geste de désespoir. Ce personnage imberbe est encadré par deux personnages barbus, on pense alors à une femme entre deux hommes

²⁶⁷ Jn. (XIII, 23), (XIX, 26), (XX, 2), (XXI, 7), (XXI, 20).

²⁶⁸ Sermon XXXIV, 2.

²⁶⁹ Voir l'étude des chapiteaux de Saint-Nectaire.

(même si elle ne porte pas de voile sur la tête), et le geste différent pourrait l'identifier à Marie. Sur l'autre face au contraire on aurait un homme entre deux femmes. Là s'arrêtent les hypothèses d'identification des personnages : entre uniformité des détails et possibles restaurations il est nécessaire de rester prudent.

Les scènes sont simples, sans surprise ni détails personnalisés. On peut tout de même noter l'insistance sur le sujet de l'affliction qui, généralement, est annexe. Mais évidemment il faut garder à l'esprit que les détails (expressions, gestes) ont pu être modifiés par des restaurations : B. Craplet remarque que « les lamentations élégantes et stéréotypées ne sont guère d'esprit roman ²⁷⁰».

3 R La Résurrection (Nr4) (Fig. 85)

Les dessins de G.A. Mallay montrent qu'un des anges encadrant le tombeau a dû être reconstitué lors des restaurations, mais sa présence ne fait pas de doute puisque son aile avait été conservée au-dessus du tombeau. On peut donc en déduire que c'est le texte de Luc qui a été pris en compte ici, le seul qui parle à la fois de deux anges et de plusieurs saintes femmes.

Le tombeau est représenté sur la face orientée au sud. Lui aussi semble avoir été modifié, mais le dessin de G.A.Mallay est peu précis et il est difficile de savoir si la zone de losanges au-dessus de arcades était un toit ou bien un deuxième niveau. En tout état de cause, il s'agit d'une architecture très simple qui devait comporter deux grands arcs et qui actuellement comporte une porte encadrée de deux fenêtres hautes.

Ce tombeau est placé entre deux anges : celui de droite le désigne ; celui de gauche s'adresse à trois femmes qui portent des flacons en les soutenant par en-dessous, celle du milieu tient son vêtement de l'autre main alors que les autres tiennent le col du flacon. L'ensemble occupe les trois quart de la corbeille. Sur l'angle nord-est sont empilés, en quinconce, trois soldats allongés et endormis, surmontés de trois boucliers alignés.

4 R Les apparitions de Jésus (Sr4) (fig.86)

Ce chapiteau ayant été très endommagé et donc très restauré, il est bien difficile d'avoir des certitudes (d'autant plus que les restaurations du XIX^e siècle font suite à une première retouche suivant immédiatement les désastres de guerres de religions du XVI^e siècle²⁷¹). Les auteurs, dès le début, ont identifiés les apparitions de Jésus après sa résurrection, mais certains ont émis des doutes. B. Craplet²⁷² pense qu'il s'agissait au départ de l'histoire de la délivrance de saint Pierre : « l'ange entraînant Pierre hors de sa prison et le guidant par la main a été transformée en figure du Christ du *Quo vadis* ». Ce n'est peut-être pas aussi simple : il y aurait alors, sans doute, comme sur le chapiteau de la Résurrection, des traces de ses ailes.

Seule la représentation de la ville semble avoir gardé un peu d'authenticité, même si l'on note une transformation de l'entrée : une porte trop grande et mal intégrée a défigurée sa partie gauche. Pour le reste on ne peut que constater les dégâts. Essayons tout de même de résumer la situation. En dehors du bâtiment il y a la place pour sept personnages, et deux nimbes cruciformes sont notés sur les dessins. Restent cinq personnages hypothétiques. C'est beaucoup trop pour pouvoir proposer une lecture. Si l'on examine la proposition des apparitions du Christ par rapport aux récits des évangélistes : pour Matthieu, deux femmes puis les onze disciples ; pour Marc, une femme, deux disciples puis les onze ; pour Luc, deux apôtres puis les onze ; pour Jean, une femme puis deux fois les onze. Aucun de ces schémas ne peut correspondre au chapiteau.

²⁷⁰CRAPLET 1955, p. 196.

²⁷¹*Ibid.*

²⁷²*Ibid.*

Et que dire du livre porté par un des personnages ? Ou bien de l'ange sonnant du cor au sommet de la ville ? Qu'annonce t-il ? Est-ce la Jérusalem terrestre ou céleste ?

Beaucoup de questions et peu de certitudes. Les apparitions de Jésus seraient plus logiques comme fin de l'histoire proposée sur les autres chapiteaux, alors que la délivrance de Pierre semble peu crédible : ce n'est pas le patron de l'église, l'ange ne semble pas pouvoir être représenté, le nombre des personnages est trop important et la double présence du Christ pose problème. Y-a-t'il une troisième solution ? La question reste en suspens.

5 Les chapiteaux à feuillage (Nr1, Nr3, Sr1, Sr3).(fig. 87)

On devient méfiant, et la première question porte sur l'authenticité. En général les destructions concernent plutôt les personnages, les symboles religieux concentrant les haines. On peut donc supposer que les feuillages ont pu mieux traverser le temps. Pourtant, si trois d'entre eux paraissent sans problèmes, celui qui ouvre la série au nord (Nr1) présente une figure d'ours qui semble incongrue à cet emplacement : sur les trois autres faces des petites têtes humaines marquent le centre de la corbeille sous le dé, alors que c'est celle d'un ours qui figure sur la face tournée vers l'autel. Plaisanterie d'un restaurateur ou idée du concepteur roman ?

Conclusion

Le programme du décor de ce rond-point semble simple, et suit la chronologie de l'histoire : de la Cène et la Passion, puis la Résurrection et les apparitions, comme on le constate dès le premier regard. L'ensemble est sans surprise, dans la limite des incertitudes de lecture. Il faut noter une symétrie dans l'organisation des chapiteaux figurés : deuxième et quatrième colonnes de chaque côté et donc aussi des chapiteaux végétaux. Pour suivre le déroulement chronologique de l'histoire, il faut passer du nord au sud et traverser deux fois l'espace du rond-point : Nr2, Sr2, Nr4, Sr4. Les deux premiers épisodes se trouvant face à face, les deux derniers côte à côte, les plus à l'est.

Les faces orientées vers l'autel sont ici sans surprise : trois fois le Christ (à table, attaché à la colonne, épisode problématique) et l'ange devant les Saintes Femmes. Ce sont donc à chaque fois les éléments les plus significatifs qui ont été choisis.

C - Rond-point de l'église Notre-Dame-du-Port

Ce rond-point est formé de huit colonnes surmontées de chapiteaux dont cinq sont historiés. Ce sont sans doute ceux qui ont été les plus étudiés et commentés parmi tous les chapiteaux de la région. Pourtant il n'est pas inutile de revenir sur la lecture des sujets représentés car, trop souvent, des détails significatifs ont été passés sous silence. Trois d'entre eux illustrent des épisodes de la Bible, un nous parle du donateur et le dernier, d'un style très différent, met en scène des petits personnages dans des feuillages. Les trois groupes ainsi identifiés sont séparés par trois chapiteaux à feuillage.

Il semble logique de commencer par les épisodes bibliques dans l'ordre chronologique, ce qui ne correspond pas à leur disposition dans le rond-point, mais permettra de suivre une logique et, par contraste, de comprendre celle du concepteur qui est différente : le péché originel, Zacharie et Joseph, la dormition de Marie. Puis nous examinerons le chapiteau du donateur, pour terminer par celui des petits personnages.

1 - Le péché originel (Sr4)(fig. 88)

D'habitude Adam et Ève sont placés symétriquement de chaque côté d'un arbre et, quand un deuxième épisode est représenté, il s'agit presque toujours d'un ange qui les chasse du paradis. Pour comprendre le déroulement de l'histoire il faut donc commencer par la face représentant Ève tentée par le serpent même si, on va le voir, le concepteur en a décidé autrement : cette face étant pour lui la seconde.

Face 2 : la tentation

Comme dans le texte de la Genèse et comme la tradition iconographique le propose, l'histoire commence par la tentation d'Ève par le serpent. Ève occupe le centre de la corbeille, elle est nue, bien en chair et seule une feuille issue de l'arbre vient cacher sa nudité. Elle se présente de face, la tête légèrement tournée à gauche vers Adam. Lui aussi est nu et la feuille qui cache sa nudité est issue d'un autre arbre qu'il tient sur la face suivante. À gauche, le serpent s'enroule autour de l'arbre et semble manger du fruit qu'a cueilli Ève et qu'elle tient en l'air de la main droite. Il faut noter qu'habituellement Adam et Ève sont représentés de chaque côté de l'arbre, signifiant une égalité entre eux, alors qu'ici Ève occupe tout l'espace, Adam étant rejeté sur l'angle de la corbeille. Elle lui met le fruit devant la bouche, Adam ouvrant la bouche semble prêt à le manger et lui met la main droite sur l'épaule en signe de consentement. La scène paraît donc s'écarter de la tradition dans la disposition des personnages mais non dans l'action : le serpent tentateur est enroulé autour de l'arbre, Ève cueille le fruit et en donne à Adam qui en mange.

Tout le monde a remarqué que le fameux fruit est ici étrange : il ne s'agit pas d'une pomme, mais d'une grappe de raisin à trois branches ce qui a donné lieu à diverses interprétations ou bien à des silences éloquentes. Dès 1892, M.H. Chardon du Ranquet²⁷³ note « un arbre à branches grêles et sarmenteuses qui ressemble par ses feuilles et ses fruits à un cep de vigne » et parle de grappes de raisin. En 1935, H. et E. du Ranquet²⁷⁴ font de nouveau la remarque sans plus de précision. B. Craplet²⁷⁵ parle d'une tige à trois fruits difficilement identifiable car très stylisée. D'autres analyses

²⁷³CHARDON DU RANQUET 1892, p.31.

²⁷⁴DU RANQUET 1935, p. 30.

²⁷⁵CRAPLET 1955, p.17.

plus fantaisistes font référence à la culture de la vigne en Auvergne ou à un génie de la nature²⁷⁶.

C'est Laurence Brugger²⁷⁷ qui, en étudiant la façade de Saint-Étienne de Bourges a identifié la source : un texte apocryphe juif qui explique la présence de la grappe de raisin. Cela remet en cause la lecture du chapiteau et même l'ordre de ses faces

Face 1 : Sammaël

Jusqu'à présent cette face était considérée comme la quatrième de l'histoire : un ange ferme l'entrée du paradis. Mais cette lecture ne résiste pas à une analyse plus poussée. S'il s'agit bien d'un personnage ailé donc d'un ange, il n'est pas auréolé et son vêtement, ressemblant à un costume militaire, est totalement hors norme pour un ange : courte jupe, jambières et sandales, il porte également une sorte de chapeau. Le sarment de vigne pousse entre ses jambes et s'étale en deux branches latérales, dont l'une forme la partie supportant le serpent sur la face de la tentation, alors que l'autre se referme sur elle-même en magnifiques entrelacs sur l'angle opposé. Les auteurs successifs ont bien noté le problème et Z. Swiechowski²⁷⁸ après L. Bréhier parlait d'un étrange génie ailé et concluait à une composition décorative à la façon des initiales des manuscrits. Enfin, Jean Wirth l'identifie au démon de la luxure et à Cupidon lui-même²⁷⁹, alors que J. Baschet en fait la personnification des forces vitales de la création²⁸⁰.

Laurence Brugger en étudiant la façade de Saint-Étienne de Bourges remarque que le cycle de la Genèse commence avec un personnage debout sur un serpent qu'elle identifie comme étant Sammaël, l'ange déchu, présent dans les commentaires juifs sur la Genèse. Elle relève alors toutes les occurrences de ce thème et cite en exemple le chapiteau de Notre-Dame-du-Port. En dehors du midrash juif, on trouve une explication très précise de cette idée dans le troisième livre de Baruch (IV, 8)²⁸¹ : « L'arbre qui fit pécher Adam, c'est la vigne que planta Sammaël ; comme Dieu était irrité contre lui, il maudit la vigne et il ne permit pas à Adam d'y toucher : aussi le mauvais le trompa par sa vigne »²⁸². L. Brugger précise que cette tradition est bien connue au XII^e siècle et cite en particulier Abélard (y en 1142)²⁸³ : « Les hébreux disent que cet arbre de la connaissance du bien et du mal, fut une vigne, et ainsi l'arbre de vie, au milieu du paradis, contrairement à ce que nous voyons souvent, était une vigne suspendue à un arbre ». Abélard pense alors avoir retrouvé l'origine de la locution de Jérémie (XXXI, 29) devenue proverbiale : « Les pères ont mangé du raisin vert et les dents des fils en ont été agacées ».²⁸⁴

Le déroulement de l'histoire sur la corbeille commencerait donc sur cette face et le magnifique entrelacs serait là pour marquer ce début, à la façon des lettres enluminées marquant l'*incipit* d'un chapitre dans les manuscrits. Puis vient l'instigateur de la tentation sous deux formes différentes, sans doute pour apporter une précision quant à la nature réelle du serpent traditionnel.

²⁷⁶BACHET BONNE DITTMAR-2 2012, p. 233 et 254, en font « la personnification des forces vitales de la création » et pour la vigne, parlent de « verge tout à fait phallique » et des « facultés de fertilité et de génération des forces naturelles ».

²⁷⁷BRUGGER 2000, p.95-116.

²⁷⁸SWIECHOWSKI 1973, p. 125.

²⁷⁹WIRTH 1999, p.324 : « un démon ailé [...] une branche surgit entre ses cuisses comme un énorme phallus [...] »

²⁸⁰BACHET BONN DITTMAR 2012-2, p. 232.

²⁸¹ Texte apocryphe du 1^e siècle avant J.C.

²⁸² BIBLE APOCRYPHE éd. BON SIRVEN, p.320.

²⁸³ P.L. 178, 178 et 777 BC, *Expositio in Hexameron, De sexta die*,

²⁸⁴ Nous avons déjà fait ces observations lors d'une communication à l'Académie de Clermont : GUILLAUMONT 2014, p. 66-68.

Face 3 : Dieu le Père

Au premier regard, Dieu le Père semble encadré par deux figures d'Adam et occupe tout le centre de la corbeille ; il tient de la main droite un livre ouvert et, pose la main gauche sur l'épaule du deuxième Adam, celui qui est à sa gauche. En fait, celui qui est à sa droite appartient à la première scène, et l'arbre qu'il tient de la main gauche le sépare de Dieu. L'inscription du livre ECCE ADAM CASI UNUS EX VOBIS ;FAC (voici qu'Adam est devenu l'un d'entre vous)²⁸⁵ nous indique nous indique la fin de l'histoire et la sentence : Adam, ayant mangé du fruit, connaît maintenant le bien et le mal, ne peut plus rester dans le paradis et ne peut plus vivre éternellement (Gn. III, 22).

L'organisation de l'image nous incite donc à voir Dieu le Père encadré par deux Adam, mais les détails expriment bien la différence entre celui d'avant le péché et celui d'après. Le premier se tient les deux jambes bien droites, une main sur l'épaule d'Ève, le second tenant une plante à deux feuilles dont l'une s'étale en débordant sur l'abaque, et l'autre vient se positionner pour cacher sa nudité. Le deuxième Adam a les jambes pliées, c'est un pied qui, cette fois est posé sur la jambe d'Ève comme pour la faire tomber, de sa main droite il a saisi une feuille pour cacher lui-même sa nudité, et de sa main gauche il a saisi Ève par les cheveux. Il faut aussi noter que, curieusement, son torse, qui sur le premier était lisse, est, sur le deuxième, marqué de striures. On sait²⁸⁶ que les rides sont une façon de montrer à l'extérieur une altération intérieure, donc sont un marqueur du péché, comme on l'avait déjà remarqué à Saint-Nectaire sur le personnage de Pilate. La transformation est donc totale.

Face 4 : L'ange

Un ange, tête légèrement inclinée sur sa droite, se présente frontalement, l'aile droite repliée, l'aile gauche étalée ; de sa main droite il tient Adam par la barbe, de la main gauche il serre une des tiges de l'entrelacs. La partie basse de son corps est caché par Ève, agenouillée par terre. Elle est nue et tire de sa main droite une feuille devant elle, tandis que sa main gauche semble écartier ses cheveux. Cette deuxième Ève se différencie de la première par sa position : effondrée par terre, maintenue par le pied d'Adam.

Plusieurs actions se croisent : l'ange punit Adam qui punit Ève et l'ange semble fermer le paradis en tirant l'arbre.

Conclusion

Plusieurs points sont ici à préciser.

Du point de vue formel, on note que les volutes placées sous l'abaque sont absentes sur la face de Sammaël, que les têtes d'Adam et Ève sont placées en-dessous d'elles alors que celles de Dieu et de l'ange les recouvrent. Ce détail établit une hiérarchie stricte entre les personnages. Et on peut se poser la question de la signification de cette ligne enroulée, en notant de plus que, au-dessus d'Ève, une protubérance marque le dé de la face.

Du point de vue des idées, Ève est spatialement le personnage principal de l'histoire, occupant deux fois le centre de la corbeille, alors qu'Adam est rejeté aux marges. Mais Adam, reproduit deux fois, placé de chaque côté de Dieu le Père et cité dans l'inscription du livre, prend une importance particulière puisqu'il encadre la face tournée vers l'autel.

D'autre part les deux anges sont séparés par les entrelacs végétaux qu'ils tiennent l'un d'une main l'autre des deux mains, ajoutant encore à leur opposition physique et insistant sans doute sur leur appartenance à deux mondes différents.

²⁸⁵ FAVREAU 1995, p. 199.

²⁸⁶ GUILLAUMONT, 2012, p. 99-111.

Pour finir, il faudra revenir sur l'utilisation d'un texte apocryphe juif et voir, par rapport au reste du programme sculpté de l'église, si d'autres éléments peuvent aller dans ce sens.

2 Les annonces (Nr4)(fig. 89)

C'est un chapiteau qui ne se laisse pas lire au premier regard et il est symptomatique de voir que le titre qui lui a été donné a beaucoup varié au cours du temps : « Scènes diverse de la vie de Marie » pour P. Balme²⁸⁷, « la nouvelle Ève » pour B. Craplet²⁸⁸, « l'obéissance de Marie ou l'annonce du salut » pour M. C. Ricard²⁸⁹, pour ne prendre que quelques jalons. Tous ces titres anticipent sur la signification générale du programme du rond-point qui, évidemment, se concentre sur la figure de Marie. Mais sur les images du chapiteau ce n'est pas elle qui est mise le plus en évidence, elle occupe la place centrale seulement sur une des faces, celle de l'Annonciation par l'ange Gabriel. D'autres personnages semblent aussi importants.

Face 1 : le temple

Pour essayer de suivre le déroulement historique des épisodes, tels qu'ils sont racontés dans les évangiles, il faut commencer par la face orientée au sud-ouest qui représente un bâtiment. Sur cette face, l'annonce faite à Zacharie de la naissance de son fils, le futur Jean-Baptiste. L'épisode se passe dans le Temple. Tous les chercheurs sont d'accord pour voir qu'il s'agit d'un bâtiment rond à deux niveaux. Mais bizarrement le premier niveau semble représenté comme coupé pour montrer l'intérieur qui se présente comme une abside romane avec son cul-de-four. Une porte à droite et deux fenêtres superposées à gauche montrent l'aspect extérieur du bâtiment, un autel drapé sur une estrade placé sous un arc en plein cintre montre l'intérieur. Le deuxième niveau ressemble à un clocher avec ouvertures en plein cintre et couverture à tuiles surmontée d'une boule.

Zacharie est placé à gauche du bâtiment, en costume sacerdotal, mais, si on se reporte au texte, il faut comprendre qu'il est à l'intérieur, en train d'encenser l'autel. Ce chœur roman serait donc là comme équivalent du saint des saints du temple juif, la troisième partie du temple, celle dans laquelle seul le prêtre peut entrer. L'ange est placé à droite du bâtiment, donc il faut comprendre de nouveau qu'il est l'intérieur du temple, à droite de l'autel, comme le précise le texte ; il pointe un doigt en direction de Zacharie en signe de parole, parole qui est écrite sur l'abaque au-dessus de lui : *EX .SAUDI/TA/EST/ORATIO/TUA* (ta prière a été exaucée)²⁹⁰. Il s'agit ici d'une première annonce : l'ange annonce à Zacharie qu'il va être père. Mais bizarrement, le début des paroles de l'ange ne peut être lu en regardant la scène, il est reporté sur la face placée à gauche, c'est-à-dire celle de Joseph : *NE/TIMEAS/ZACARIA/H.C-* (ne crains pas, Zacharie).

Face 2 : la Visitation

Le personnage de Zacharie appartient en même temps à deux scènes, à deux moments de l'histoire, d'où sa position sur l'angle de la corbeille. Le fait que ces deux moments sont normalement éloignés et séparés par la Visitation, ici représentée à leur suite, rajoute à la confusion. L'action de Zacharie brandissant une tablette, sur laquelle il a écrit le nom de son fils qui vient de naître : *JO/AN/NE/S/ESTNO/MEN/EJUS* (Jean est son nom)²⁹¹, est la continuation logique de la première scène (le temple), mais la continuation historique de la deuxième (la Visitation qui a lieu avant la

²⁸⁷ BALME 1946, p.21.

²⁸⁸ CRAPLET 1955, p.116.

²⁸⁹ RICARD 1992, n. p.

²⁹⁰ FAVREAU 1995, p. 197.

²⁹¹ *Ibid.*

naissance promise), et devrait donc se trouver en troisième position : c'est seulement après la naissance de son fils que Zacharie annonce que ce fils s'appellera Jean (le Baptiste).

Les deux femmes, Marie et Élisabeth sont face à face au centre de la corbeille selon le schéma traditionnel, le corps légèrement fléchi et une main paume ouverte en signe d'acceptation et une inscription précise : *SALUTATIO* (salutation)²⁹². La symétrie est totale, et seule une auréole distingue Marie. Il faut pourtant noter un autre détail : le cabochon retenant leur vêtement au niveau de la poitrine est différent, rond pour Élisabeth, en forme de fleur pour Marie. Elles sont comme encadrées par deux tours qui émergent derrière leur dos et situent la scène : une ville dont le nom n'est pas précisé. Mise à part l'intrusion de la tablette, la représentation est traditionnelle et sans surprise. Mais pour celui qui connaît le texte de Luc, la tablette rappelle que Jean (le futur Jean-Baptiste) est le principal acteur de la scène, même s'il n'est pas visible : il a tressailli dans le sein d'Élisabeth et la tablette est donc là aussi pour rappeler sa présence.

Face 3 : l'Annonciation

C'est sans doute une des scènes les plus représentées, en peinture ou en sculpture. D'habitude, la scène se passe dans un intérieur ou dans un espace non défini. Ici l'originalité est de voir Marie à l'entrée d'une ville. Le concepteur semble avoir suivi littéralement le texte de Luc qui précise que l'ange se rend à Nazareth pour rencontrer Marie, et le texte habituel, mais réduit au minimum, accompagne la scène : *AVE/MARIA* (salut, Marie). Deux tours de la ville l'encadrent de la même façon que sur l'image précédente, mis à part le fait que la tour de droite, placée plus en avant, sert de séparation avec la scène suivante.

Marie, placée de face mais dont le visage est de trois-quarts, est habillée à l'antique comme sur la face précédente, mais son torse est couvert d'une chape rappelant celle que porte Zacharie. On peut penser que ce détail fait référence à son rôle dans le temple avant l'Annonciation. Ses cheveux sont recouverts d'un voile retenu par un bandeau décoré de formes circulaires. De la main gauche elle pointe un doigt vers l'ange indiquant un dialogue, de l'autre elle présente une paume largement ouverte en signe d'acceptation. L'ange, en position fléchi, tient devant lui un bâton terminé par une boule, celui des messagers. D'habitude un élément, qui peut être un vase, un pupitre, ou le fait de placer les deux personnages de chaque côté d'une fenêtre par exemple, sépare systématiquement les deux mondes, le monde terrestre de Marie et le monde céleste de l'ange. Ici la proximité est maximum et seul le bâton les sépare un peu.

Face 4 : Joseph

C'est bien Joseph qui occupe le centre de la quatrième face du chapiteau mais il est encadré par deux anges et deux phylactères qui ne font pas entièrement partie de l'épisode. Le texte qui le concerne est bizarrement coupé en deux : une partie sur le tailloir, une partie sur le phylactère placé à sa droite. Le phylactère placé à sa gauche fait partie de la face adjacente (celle où Zacharie encense l'autel).

Joseph est rarement représenté dans la sculpture romane. On l'aperçoit parfois dans les Nativités, mais jamais en tant que personnage principal d'une scène. Contrairement aux autres personnages du chapiteau, il est représenté le corps en torsion, les jambes de profil ainsi que la tête. De plus, il est habillé de court, selon le costume contemporain alors que les autres personnages sont habillés soit à l'antique soit d'un vêtement sacerdotal et il n'est pas auréolé. Tous ces détails font de lui un personnage ordinaire, comme hors contexte. Sa position, main soutenant le coude et soutenant la tête, montre bien sa profonde perplexité ; et son regard s'élevant au-dessus de la tête de l'ange et son

²⁹²*Ibid.* p. 198.

front plissé indiquent la pensée ou le rêve. L'ange placé à sa droite le tire par la barbe et donne l'impression qu'il lui a fait tourner la tête pour l'obliger à l'écouter. Tenir quelqu'un par la barbe implique en général une dispute ou tout du moins une discussion contradictoire, et fait bien ici allusion au refus de Joseph d'assumer la naissance. Il s'agit en effet d'une nouvelle Annonciation : Marie a engendré un fils du Saint-Esprit, selon le texte de Matthieu (I, 19-20) : « [...] un ange du Seigneur lui apparut en songe, disant : Joseph, fils de David, ne craint point de prendre avec toi Marie, ta femme ; car ce qui a été engendré en elle est du Saint-Esprit. »

Sur cette dernière face les textes s'entremêlent et ne sont pas faciles à replacer dans le contexte. Une première phrase commence au-dessus des personnages et se termine sur le phylactère tenu par l'ange : *JOSEPH/VOLUIT/OCCULTE/DIMITTERE EAM* (Joseph voulut la renvoyer en secret). Puis, à la suite, sur le même support est noté le nom du sculpteur : *R(O)B(ER)TUS/ME/FECIT* (Robert m'a fait)²⁹³. Il apparaît ici comme une signature à la fin d'un texte car, si les inscriptions sont lues dans l'ordre du déroulement de l'histoire, ce phylactère conclut l'ensemble des textes, et du coup, Joseph, coincé entre le premier et le dernier texte, semble servir de charnière. Car Joseph s'appuie, à sa gauche, sur un phylactère qui concerne la face suivante, en fait la première, celle du temple de Zacharie.

Conclusion

Du point de vue de la composition formelle, chaque face est organisée selon un schéma centré : le temple, les deux femmes, Marie, Joseph occupent chacun à leur tour le centre de la corbeille et sont à chaque fois les principaux acteurs de la scène, soigneusement encadrés par des éléments significatifs (tours des villes, ailes des anges). Seul Zacharie est rejeté sur l'angle, mais il est aussi le centre d'un épisode, celui de la naissance de Jean-Baptiste, qui se déroule sur les deux premières faces. On comprend alors que ce qui semblait un désordre par rapport au déroulement temporel de l'histoire (les épisodes intercalés) dévoile l'organisation sémantique du chapiteau : les deux premières faces parlent de Zacharie et Élisabeth, et de la naissance de Jean ; les deux faces suivantes parlent de Marie et Joseph et de la naissance de Jésus. Ces deux naissances annoncées sont donc le sujet de ce chapiteau. Ces naissances font l'objet chacune d'une annonce par l'intermédiaire d'un ange, l'une à Zacharie, l'autre à Marie. D'ailleurs saint Augustin insiste bien sur le parallèle entre ces deux épisodes : « L'ange Gabriel descendit près de Zacharie ; il ne vint pas vers Élisabeth son épouse et la mère de Jean [...] pourquoi ? Parce que c'est Zacharie qui devait donner Jean à Élisabeth. Dans son message suivant, ce fut à Marie et non à Joseph que fut envoyé le même ange Gabriel, parce qu'en Marie devait se former et prendre naissance la chair du Fils de Dieu [...] Un fils est promis à Zacharie, un fils aussi est promis à Marie, et celle-ci prononce à peu près les mêmes paroles qu'avait proférées Zacharie.²⁹⁴ » Puis il insiste sur les différences : intentions différentes, doute et méfiance de Zacharie.

Mais un troisième ange intervient auprès de Joseph de façon beaucoup plus directe, puisque, contrairement aux autres rencontres, l'ange est physiquement en contact avec lui. Or dans l'évangile de Matthieu il est dit que l'ange lui apparaît en songe. Il faut alors noter le paradoxe : le contact physique est possible en songe mais non dans la réalité. Cette troisième rencontre ressemble fort à une troisième annonce.

Ce chapiteau est remarquable par la grande quantité d'inscriptions qui, presque toutes, rappellent les textes évangéliques. La référence au sculpteur Robert est intégrée à cet ensemble sans différence, ce qui peut surprendre. Pourquoi le placer à cet endroit ?

Il faut noter que la représentation de l'Annonciation sur un chapiteau se retrouve, dans la région, à Saint-Laurent d'Auzon (43), accompagnée plus classiquement de la Nativité et de l'Annonce

²⁹³ *Ibid.* p. 198.

²⁹⁴ AUGUSTIN éd. RAULX, tome 17, p. 441 sermon 291, *Nativité de Jean-Baptiste*.

aux bergers, mais placée à l'extérieur, sous le porche ; à Saint-Martin de Jenzat (03) accompagnée de saint Pierre et placée au niveau du transept.

3 Œuvre de l'Assomption de la Vierge (Sr3) (fig. 90)

Tous les auteurs sont d'accord pour voir sur ce chapiteau l'Assomption de la Vierge Marie et sa glorification.

Comment se termine la vie de Marie ? C'est une question que se sont posée les auteurs chrétiens, puisque rien dans le Nouveau Testament n'explique la mort de la Vierge. Et pourtant cet épisode est accepté de tous puisque la fête de l'Assomption fait partie du calendrier liturgique depuis le VIII^e siècle. Entre les écrits apocryphes²⁹⁵ qui, à la façon de légendes, accumulent les éléments merveilleux, et le silence total des livres sacrés, il a fallu élaborer une théorie crédible et satisfaisante pour les esprits chrétiens. Les auteurs se sont employés d'abord à rechercher dans les Écritures le moindre indice²⁹⁶ permettant une hypothèse puis, réunissant toute cette matière ils en ont tiré un compromis.

Saint Augustin explique lui-même cette démarche²⁹⁷ : « Comment répondre avec sagesse aux questions qui me sont faites sur la dissolution corporelle et sur l'immortelle Assomption de la Vierge, mère de Notre-Seigneur ? [...] Il y a certaines choses dont le récit a été omis complètement, et cependant, par conviction, nous les croyons vraies ; les rapports de convenance de la chose avec ce raisonnement, nous servent, en quelque sorte, de guide et de conducteurs. » Les principaux arguments des différents auteurs sont sa pureté, son manque de péché, son lien privilégié avec le Christ son fils. Cela va donner naissance à des textes et des sermons produits pour la fête de l'Assomption, le 15 août, qui accumulent les louanges et sont le plus souvent des commentaires du Cantique des Cantiques²⁹⁸. Saint Augustin continue son raisonnement, qui sera repris par la suite, les auteurs n'ayant finalement rien trouvé de mieux à dire : « Mais si nous disons qu'elle fut liée par les chaînes de la mort, disons-nous aussi qu'elle a été soumise à la pourriture commune, qu'elle fut changée en vers et en poussière ? Examinons si cela convient à une si haute sainteté, à ce sanctuaire de Dieu le plus digne de tous. »²⁹⁹ Reprenant l'argument de la naissance virginale de Jésus il continue : « Si donc il a voulu préserver l'intégrité virginale de sa Mère, pourquoi ne voudrait-il pas la conserver intacte de la corruption du tombeau ? [...] la pourriture et les vers sont un opprobre pour la condition humaine, et si Jésus a été exempt de cet opprobre, la nature de Marie doit aussi en être exceptée »³⁰⁰, puisque leur substance est la même. Sa conclusion suit : « Toutes ces choses étant considérées au nom de la vraie raison, je crois qu'il faut confesser que Marie est en Jésus-Christ [...] ayant été enlevée glorieusement pour les joies de l'éternité, accueillie par la bénignité de Jésus-Christ avec plus d'honneur que tous les autres [...] Je crois qu'elle n'a pas été réduite après sa mort à l'humiliation commune, je veux dire, à l'humiliation des vers et de la poussière [...]. »³⁰¹ Il rappelle alors que si Dieu a préservé les trois Hébreux, Daniel, Jonas, il est donc capable de tenir Marie en dehors des lois de la nature.

²⁹⁵ APOCRYPHES CHRÉTIENS éd. BOVON, tome I, p. 163, tome II, p. 205.

²⁹⁶ Par exemple : Gen. (III, 15) montre le triomphe de la femme sur le serpent et donc contre la mort ; ICor. (XV, 55) la mort est absorbée par la victoire donc Marie échappe au retour à la poussière ; Luc (I, 28), Luc (I, 42) Marie est pleine de grâce, elle est toujours associée à la bénédiction de son fils ; Ap. (XII, 11), Ap. (XII, 16) la lutte de la femme contre le dragon.

²⁹⁷ PÉRONNE 1878, tome 23, p. 141.

²⁹⁸ Par exemple le sermon d'Hugues de Saint-Victor, P.L. 183, 415-430.

²⁹⁹ PÉRONNE 1878, tome 23, p.143.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 145.

³⁰¹ *Ibid.* p. 147.

Cette analyse très complète sera acceptée largement et n'aura pas d'équivalent par la suite. Pour la période qui nous intéresse, il faut citer les quatre sermons de Gueric d'Igny³⁰² qui reprennent les mêmes arguments. Le deuxième est particulièrement vivant, à la façon de petites pièces de théâtre³⁰³ : il imagine que des anges viennent rendre visite à la Vierge étendue sur son lit et qui se dit malade ; en fait elle est malade d'amour et désire rejoindre son fils ; il imagine les dialogues et son récit rejoint, par ce côté merveilleux, la tradition des apocryphes.

Dominique Iognat-Prat³⁰⁴ a bien fait le point sur les problèmes liés à l'existence des textes apocryphes, dans son article sur *Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve*³⁰⁵. Il cite un texte d'Ambroise Aupert montrant son malaise devant cette question et demandant de les ignorer et concluant, à propos de l'Assomption de la Vierge : « Qu'il suffise donc, pour notre information, de dire qu'elle est la vraie reine des cieux, dans la mesure où elle a engendré le roi des anges. » Il en conclut à un cas particulièrement frappant de dialectique entre religion populaire et religion savante : « La question est loin d'être balayée par les clercs savants comme une élucubration hérétique. »

Si les auteurs des commentaires religieux montrent des réserves, ceux qui conçoivent l'iconographie acceptent le côté merveilleux des textes apocryphes. Sur le chapiteau il n'y a pas véritablement un ordre de lecture pour les faces, mais plutôt la décomposition des différents éléments d'une unique scène.

Face 1 : le livre de vie (côté déambulatoire)

Un grand livre est tenu ouvert par un ange qui occupe le centre de la corbeille. L'inscription qu'il porte explique qu'il s'agit du livre de vie : ECCE/LI/BRO/VITE ; ECCE/MARIA/G/A/NOBIS /ASUMTA (voici le livre de vie. Voici Marie, par grâce, enlevée loin de nous)³⁰⁶. C'est surtout dans l'Apocalypse de Jean que ce livre est mentionné : il sera ouvert lors du jugement dernier et contient le nom de tous ceux qui doivent être sauvés. Montrer que le nom de Marie y est inscrit est donc la preuve de sa sainteté, une façon traditionnelle de dire qu'elle va au paradis, paradis qui est justement représenté sur la face suivante. Avoir son nom dans le livre de vie c'est faire partie des élus, cette notion renvoie au texte de l'Apocalypse (le livre est cité de nombreuses fois mais en particulier au chapitre XX, 12, où il est ouvert). Cécile Treffort cite les documents nécrologiques, diptyques, etc. qui sont posés sur l'autel lors des célébrations des messes votives et dans lesquels sont inscrits les noms des défunts : « ce livre de vie terrestre, de parchemin, préfigure celui, céleste, de l'Apocalypse, dans lequel sont inscrits les noms des justes [...] Dieu en connaît la teneur sans qu'il soit nécessaire, pour le prêtre, de lire des listes nominales interminables. Le seul fait de déposer le livre sur l'autel suffit à recommander le défunt au Seigneur. De façon plus permanente encore, certains fidèles ont le privilège de voir leur nom directement gravé sur la table d'autel et, ainsi, d'être associés à toutes les célébrations eucharistiques, votives ou non.³⁰⁷ ». Cette notion de livre de vie est donc bien vivante, faisant partie de la Bible mais aussi de la liturgie.

³⁰² S.C. 202, p.429.

³⁰³ *Ibid.* p. 429.

³⁰⁴ IOGNAT-PRAT 1996, p. 65-98.

³⁰⁵ *Ibid.* p. 90.

³⁰⁶ FAVREAU 1995, p. 201.

³⁰⁷ TREFFORT 2003, p. 154.

Face 2 : le paradis (côté est)

Il se présente comme une ville qui s'ouvre par une large porte en plein cintre sur un autel surmonté d'une lampe³⁰⁸. Cette ouverture est surélevée par deux marches dont les contremarches sont ajourées en forme d'oméga, trois par niveau³⁰⁹. Au-dessus, l'autel lui-même est drapé et une sorte de reliquaire orné de carrés percés de trous ronds est posé dessus. Tout cet ensemble constitue une niche sous laquelle est placée une double porte à ferrures.

C'est M.- C. Ricard³¹⁰ qui a fait la relation avec le texte de l'Apocalypse (chapitre XI), selon lequel lorsque le septième ange sonna de la trompette, le temple de Dieu fut ouvert et l'on vit l'arche à l'intérieur³¹¹, marquant que le temps était venu de juger les morts. Pourtant penser que l'arche d'Alliance serait une représentation symbolique de la Vierge, comme elle le suggère, semble excessif. Mais la question se pose d'une référence au jugement dernier, alors que l'on se trouve manifestement dans le cas d'un jugement immédiat, ou plutôt d'une absence de jugement, donc d'un cas très particulier. La porte du paradis s'est ouverte pour recevoir la Vierge et c'est l'occasion de montrer comment se présentera l'entrée du paradis pour ceux qui auront gardé son alliance. L'expression « les portes du ciel » est peu employée dans la Bible, on la trouve dans l'épisode de l'échelle de Jacob (Ancien Testament : (Gen. 28, 17), dans les psaumes (Ps. 77, 23) où Dieu ouvre les portes du ciel pour faire tomber la manne, et dans l'Apocalypse (Ap. 4, 1) : « [...] et voilà une porte ouverte dans le ciel, et la première voix que j'avais entendue comme une voix de trompette qui me parlait [...]. »

Les portes particulièrement soignées et largement ouvertes, montrent un mécanisme de fermeture tout à fait impressionnant. Les gonds étant visibles, c'est bien l'intérieur des vantaux qui est représenté, mais le verrou³¹² et la serrure avec son entrée de clef montrent que l'on se trouve du côté où il est possible d'ouvrir et de fermer ; il faut donc en conclure que cette porte ne peut s'ouvrir que de l'intérieur, c'est-à-dire depuis le Paradis. Au-dessus de chaque vantail un couple d'ange semble préposé à leur manipulation. À droite un ange, dont le corps est à moitié dissimulé par la porte tient le haut de ce montant de la main droite alors que de la main gauche il désigne l'ange sonnante de la trompette de la face adjacente. Derrière lui un autre ange dont on ne voit que la tête et les ailes repliées derrière lui, a posé sa main sur son bras. L'ange placé à gauche de la porte tient lui aussi le montant mais seule sa tête et ses ailes sont visibles. Derrière lui un autre ange, dont on voit une partie du corps, semble lui soutenir la tête. Chaque ange manipulant la porte a donc un assistant.

Face 3 : Personnage ailé sonnante de la trompette (côté autel)

Un personnage ailé, vu de trois-quarts, tourné vers le bâtiment, tient dans sa main droite une trompe dans laquelle il souffle, et de la main gauche une oriflamme, tendue de biais par-dessus la trompe et dont le gonfanon est placé devant son visage. Les auteurs ont bien remarqué que, contrairement aux anges, il porte les cheveux longs, ce qui leur a fait dire qu'il pouvait s'agir de la

³⁰⁸ Cette disposition fait penser aussi aux représentations d'églises avec l'arc triomphal de l'abside, l'autel et la lampe suspendue, mais les détails font renoncer à cette lecture tout en notant qu'ils sous-entendent peut-être une référence métaphorique entre Vierge, Église et Jérusalem céleste.

³⁰⁹ Cela rappelle les marches ajourées en forme d'alpha et d'oméga que l'on trouve dans certaines églises de la région, par exemple Saint-Saturnin et Sain-Cerneuf de Billom.

³¹⁰ RICARD 1992, n. p.

³¹¹ Déjà identifiée par B. Craplet.

³¹² Notons que le verrou est un attribut des portes de villes dans la Bible, leur présence est notée avec insistance.

représentation de la Jérusalem céleste³¹³ ou d'une femme ailée suggérant l'humanité triomphante³¹⁴. A. Tourreau voit sur son gonfalon les armes du comte d'Auvergne³¹⁵. Pourquoi ne pas voir le septième ange de l'Apocalypse, qui précède justement l'ouverture des portes du paradis ? Il serait logique que, si l'on admet la référence à ce texte pour les deux premières faces, on puisse aussi le faire pour cette troisième. Pourtant les anges sont en général nimbés.

On pourrait aussi penser à une représentation de l'Église (représentée quelque fois avec un drapeau dans les crucifixions carolingiennes) même si ici le personnage est ailé car l'idée de la représentation de l'Église semble plus compatible avec des scènes faisant référence à la Vierge. En effet, sur un chapiteau consacré à sa gloire, le personnage doit avoir un rapport avec Marie. On sait que la tradition fait très tôt le parallèle entre Marie et l'Église. Citons saint Augustin qui, à propos des soldats perçant le côté du Christ sur la croix explique : la porte de la vie devait s'ouvrir à l'endroit où ont pris naissance les sacrements dont l'Église est formé. » (il en est sorti de l'eau et du sang signifiant le baptême et l'eucharistie) Puis il continue et explique que cela a été expliqué d'avance : « La première femme a été tirée du côté d'Adam pendant qu'il dormait³¹⁶. Dans un autre traité il aborde le sujet de façon un peu différente et compare Marie qui a enfanté le Christ et l'Église qui enfante les membres du Christ, donc aussi le Christ ; de plus l'Église est vierge comme Marie (par sa foi) et même mère du Christ, puisque ceux qui reçoivent le baptême sont ses membres³¹⁷.

On sait que depuis saint Augustin le parallèle entre Marie et l'Église n'a cessé de s'enrichir et la vierge va finalement être considérée comme médiatrice puis comme prêtre. Cette évolution a été étudiée par René Laurentin qui montre bien la complexité des pensées liées à Marie au cours des siècles. Il cite par exemple Paschase Radbert dont les écrits vont être repris au XII^e siècle : Marie n'a pas seulement reçu le Sauveur de l'Église librement, mais il lui appartient ensuite de l'éclairer de l'annoncer, de la dominer et de la secourir³¹⁸.

Face 4 : L'Assomption (côté ouest)

La scène principale est évidemment l'Assomption de la Vierge³¹⁹. Son corps, emmaillotté dans des bandelettes et retenues par deux rubans croisés sur sa poitrine, est tenu par le Christ au-dessus d'un tombeau anthropomorphe³²⁰. Elle a les yeux ouverts pour montrer qu'elle est déjà ressuscitée. De chaque côté du Christ un ange tient un livre ouvert d'une main et un encensoir de l'autre : le texte commence sur le livre de gauche se termine sur celui de droite : MA/RI/A ; /HO ; /NIN/CE:/LU/M (Marie honorée au ciel)³²¹. Tenu par des anges, ce texte inciterait à situer la scène dans le ciel, mais la présence du tombeau nous ramène sur terre, et ce sont donc bien le Christ et les anges qui sont descendus du ciel sur la terre.

On a vu que le sort de Marie a été une question très discutée car aucun texte canonique ne parle de la fin de la vie de la Vierge. Ce sont donc les textes apocryphes qui viennent combler ce vide. Mais aucun des textes ne correspond à cette représentation, tous faisant référence à la présence des

³¹³ CRAPLET 1955, p.118.

³¹⁴ RICARD 1992, n. p.

³¹⁵ TOURREAU 2010, livre III, p. 8.

³¹⁶ AUGUSTIN éd. RAULX, tome 11, p. 139, 26^e traité sur Jean, *Après la mort de Jésus*.

³¹⁷ *Ibid.* tome 7, p. 213-214, *Explication du symbole*.

³¹⁸ LAURENTIN 1952, p. 66.

³¹⁹ On parle d'Ascension lorsqu'il s'agit d'une action personnelle, et d'Assomption lorsque le personnage qui monte ne le fait pas par lui-même mais est monté par quelqu'un d'autre.

³²⁰ Type de forme tout à fait contemporaine et non sarcophage à l'antique.

³²¹ FAVREAU 1995, p. 200.

apôtres³²². Ici seul le Christ assisté de deux anges est en scène. Z. Swiechowski reprenant l'analyse de L. Bréhier, pense que le texte qui a inspiré cette image est celui de Grégoire de Tours³²³, dans lequel justement le Christ vient lui-même chercher le corps de sa mère.

Conclusion

On est ici devant l'expression de l'imaginaire des religieux qui, à partir de quelques indices et de convictions traditionnelles, construisent une iconographie riche de détails significatifs. Mis à part le tombeau qui appartient à la vie terrestre, l'ensemble de la proposition se situe dans le ciel. Le nombre impressionnant d'anges (huit au total) est un record sur un chapiteau. Ils tiennent des livres, sonnent de la trompette, ouvrent les portes, encensent le corps de Marie. Les deux pôles principaux de l'image semblent être le Christ portant sa mère et l'entrée du ciel, pourtant c'est l'ange sonnante de la trompette qui a été choisi comme face tournée vers le chœur, alors que l'Assomption est tournée vers l'ouest. Il faudra rechercher les raisons de ce choix par rapport aux autres chapiteaux.

Les trois chapiteaux illustrant l'histoire biblique

Peu de chose relie ces trois chapiteaux et il est bien difficile de trouver une suite cohérente. Seul le personnage de Marie s'impose comme sujet conduisant le discours, ce qui est finalement logique dans une église qui lui est dédiée.

D'abord, Marie est la nouvelle Ève : de même qu'Ève a perdu les hommes par le péché, de même Marie les a sauvés en leur donnant le Christ. C'est une idée traditionnelle qui revient sans cesse est suggérée par la présence du premier chapiteau.

La naissance du Christ, annoncée sur le deuxième chapiteau est le point de départ de tout le Nouveau Testament. Mais ce qui est original ici c'est son association avec celle de Jean-Baptiste et surtout l'importance donnée au personnage de Joseph. Marie est encore ici le personnage principal : annunciation, visitation et doute de Joseph à son propos.

Sur le troisième chapiteau Marie est cette fois glorifiée.

Si l'on considère la position relative des chapiteaux, le péché originel est intercalé entre les premiers épisodes de la vie de Marie et sa fin glorieuse. Il est bien difficile d'en comprendre la raison.

Si l'on considère l'axe du chœur, ce sont le péché originel et les annonces qui sont en regard. Là, le propos est plus clair et amène à penser que le deuxième est la conséquence ou le remède au premier. Il faudra voir si après l'étude des autres chapiteaux le propos s'éclaircit.

4 R_{Nr}2 - Le donateur (Nr2)(Fig.91)

Ce chapiteau n'offre pas non plus une histoire qui se lit en tournant autour, mais plutôt des faces opposées deux à deux : deux faces opposées montrent deux personnages combattant ; deux faces montrent un seul personnage ou deux personnages autour d'un chapiteau.

Tous les auteurs ont nommé ce chapiteau « les vices et les vertus ». On reconnaît effectivement sans aucune ambiguïté plusieurs d'entre eux qui possèdent des caractéristiques non équivoques, d'autant plus que les inscriptions les nomment.

³²² Ce que l'on trouve par exemple sur le tympan de l'église de Civate en Italie ou bien sur le lectionnaire de Cluny, B. N. NAL 2246, f.122v. L'enluminure montre deux phases de l'Assomption : En haut l'âme de la Vierge est déjà auprès du Christ ; en bas son corps est allongé au milieu des apôtres.

³²³ SWIECHOWSKI 1973, p. 127 : « Grégoire de Tours, auvergnat d'origine, distingue trois phases de l'Assomption : 1 : Marie meurt entourée de ses disciples, tandis que le Christ vient chercher son âme ; 2 : Les apôtres célèbrent les funérailles ; 3 : Le Christ apparaît de nouveau et enlève le corps de sa mère au ciel. C'est cette dernière phase qui est représentée sur le chapiteau de Notre-Dame-du-Port. »

Pourtant, le sujet principal, si l'on considère sa place, tourné vers l'autel, c'est le personnage qui offre un chapiteau. Il faut ici rendre hommage à Z. Swiechowski qui, devant l'empilement impressionnant et inextricable des personnages sur ce chapiteau, a donné un dessin déroulé des scènes. Cela permet de comprendre les relations entre les personnages qui, souvent, se prolongent sur la face suivante.

Face 1 : Concepteur ou donateur ? (face tournée vers l'autel)

Un homme en costume de laïc tient de la main droite un chapiteau orné de feuillage qu'il soulève au niveau du dé central. Il est barbu, ses cheveux sont bien alignés en rangées parallèles, son costume est soigné (bliaud doublé, bottes) indiquant un personnage noble. Il se tient debout sur un des vices faisant partie de la face suivante, indiquant par là qu'il l'a vaincu. Il se présente de trois-quarts et son bras gauche, passant devant son torse, est soutenu par la main de l'ange qui lui fait face. Cet ange tient de l'autre main, la droite, un grand livre qui lui cache tout le torse. Ses ailes sont peu visibles : l'une est étalée en arrière-plan derrière le personnage et son chapiteau, la seconde est repliée verticalement et forme l'angle de la corbeille. D'ailleurs, il a semblé nécessaire de préciser son identité : le mot *angelus* est inscrit au-dessus de lui. Ce détail intrigue : le personnage est bien caractérisé et ne nécessitait pas d'explication. Est-ce pour insister sur la différence avec l'autre personnage ailé de l'autre côté du rond-point que nous avons envisagé comme une allégorie de l'Église ?

Le texte inscrit sur le livre est sensé expliquer le sujet : *IN ONORE SANCTA MARIA ; STEFANUS ME FECITJUSSIT*(En l'honneur de sainte Marie, Stéphane m'a fit faire)³²⁴. Si la première partie ne pose pas de problème puisque l'on se trouve dans une église dédiée à Marie, la signification de la seconde partie n'est pas évidente : « Stéphane m'a fit faire ». Qui parle ? Qui est Stéphane ? Le commanditaire, le concepteur, le personnage représenté ? B. Craplet³²⁵ parle du donateur ; P. Balme³²⁶ opte pour l'ordonnateur des travaux ; Z. Swiechowski³²⁷ pense qu'il s'agit d'un riche laïc qui a contribué « à la gloire de cette construction ». Si l'on se reporte aux différents exemples de donateurs représentés à l'époque romane, quand il s'agit de fondation d'une église, c'est l'église entière qui est représentée à la façon d'une maquette³²⁸. Ici le chapiteau pourrait signifier que les travaux ne concernent que le décor sculpté. En effet, sur les exemples de la région les donateurs tiennent une colonne déjà en place : Bulhon(63) où l'homme et la femme joignent leurs mains sur une colonne ; Trizac (15) où l'homme et la femme tiennent chacun la corbeille d'un chapiteau monté sur une colonne. Dans le chœur de l'église Saint-Priest de Volvic (63), le donateur laïc est accompagné d'un clerc qui fait le même geste (fig.) et au-dessus l'inscription précise : « pour son âme », ce que Z. Swiechowski³²⁹ interprète comme un laïc donnant au prêtre qui lui fait face ; mais l'attitude et les gestes strictement symétriques des deux hommes posent problème, ils semblent plutôt unis dans une même action. Il propose d'autre part l'exemple de Maastricht où, comme à Notre-Dame du-Port, un donateur offre à la Vierge un chapiteau isolé, et pense qu'il s'agit d'insister sur la richesse du décor en jeu³³⁰.

³²⁴FAVREAU 1995, p. 196.

³²⁵CRAPLET 1955, p. 116.

³²⁶BALME 1946, p. 22.

³²⁷SWIECHOWSKI 1973, p. 151.

³²⁸ Les exemples sont très nombreux. Citons, pour rester dans une région proche (Rollier 2014, p. 153 et 238) les peintures d'Anzy-le-Duc où Letbaldus et sa femme Altasia offrent une église pour rappeler la consécration ; ou celle de Charlieu (conservée au musée national du Moyen Âge à Paris) sur laquelle le roi offre également une église.

³²⁹SWIECHOWSKI 1973, p. 228.

³³⁰*Ibid.* p.253.

Avec l'appui de ces exemples il semble préférable d'opter pour un don ayant rapport avec la sculpture et non l'architecture, et pourquoi pas les chapiteaux du chœur ? L. Bréhier³³¹ avait déjà émis l'hypothèse, mais sans être suivi, que les fonds levés par Pons, évêque de Clermont à la fin du XII^e siècle aient été utilisés pour le décor du chœur ; et B. Craplet³³² avait noté que les proportions des colonnes et des chapiteaux étaient très différentes des autres églises, et proposait une date plus tardive. Il faudra évidemment y revenir.

Faces 2 et 4 : les combats de Charité

La scène de donation est encadrée par deux scènes de combat, et les inscriptions précisent qu'à chaque fois Charité est présente. Dans la première scène, on voit deux femmes guerrières (longues jupes sous leur côte de maille) Charité assistée de Largesse, identifiées par leur nom sur leur bouclier, qui se font face en croisant leurs armes (de longs bâtons) sous un gros fruit qui marque le dé de la face. Toutes deux, maintiennent au sol, à l'aide de leurs bâtons, deux vices non identifiés allongés au sol dans des positions peu naturelles : ils sont représentés de profil, l'un est sur le dos, l'autre est sur le ventre, celui de gauche a les deux jambes pliées alors que celui de droite les relève, étant étendu sous le personnage de Colère. Mais surtout leur tête est représentée de face ce qui est impossible sans une torsion anormale du cou. Les auteurs ont cherché à les identifier, chacun construisant une théorie à partir d'indices qui leur semblaient significatifs³³³. Mais on sait que, lorsque cela s'avère nécessaire, les concepteurs ne manquent pas de moyens pour individualiser les personnages, inscriptions, détails physiques et autres. Il semble donc plus raisonnable de voir ici les vices en général, ceux qu'a vaincus le donateur, mais qu'il ne veut pas forcément révéler ostensiblement.

Dans la seconde scène Charité combat seule contre Avarice à l'aide d'une épée qu'elle tient verticalement, donc dans une position de dissuasion plutôt que d'attaque. Là aussi des inscriptions des boucliers identifient les protagonistes, puis sur la base des deux boucliers est ajouté : *ABSCON THESAURO* (il cache son trésor). Comme dans la face précédente Charité est représentée vêtue de long, avec une côte de maille par-dessus une robe ; elle porte un casque rond ou à double bosse³³⁴. Avarice, est ici représentée à la façon des diables : jupe courte faite de mèches à l'aspect de flammes, cheveux dressés sur la tête suggérant des cornes. À ses pieds est posé un récipient faisant allusion au pot contenant des pièces, de l'argent, son trésor. Un serpent avec une tête à chaque extrémité complète le personnage et rappelle le péché : il s'enroule autour de ses jambes et de son bras gauche ; le personnage le tient par le cou, comme un animal familier et celui-ci lui lèche le pied, comme un bon chien fidèle. Face à Charité, armée d'une épée, Avarice semble avoir pour arme le serpent qu'il brandit symétriquement. On peut comprendre que, contre Charité, il oppose le péché (le serpent) et que ce péché c'est de cacher son trésor (le pot), et de garder l'argent pour lui.

De plus, derrière Charité, un soldat ailé, le visage masqué par une mentonnière et coiffé d'un casque pointu, a le corps en partie caché par un grand livre indiquant justement que c'est le diable qui combat : *DEMON CONTRA VIRTUTES PUGNAT* (le démon combat contre les vertus)³³⁵. Il rappelle de façon troublante celui que l'on avait identifié sur la scène de Ranulfus à Saint-Nectaire, et peut apporter comme une confirmation de notre hypothèse d'alors qui voyait dans ce personnage mystérieux une émanation du diable, car ici il n'y a plus de doute puisque ce soldat est bien nommé

³³¹ BRÉHIER 1912, p. 350.

³³² CRAPLET 1955, p. 95.

³³³ SWIECHOWSKI 1973, p.150-151 : Après avoir réinterprété les inscriptions des boucliers d'Avarice et Charité, il en déduit que les deux vices nus, couchés, seraient des variantes d'Avarice ; l'avare ordinaire insensible aux besoins du prochain et l'avare incapable de gestes larges. WIRTH 1999, p.323 : l'auteur voit dans le personnage couché de droite la Luxure opposée à la Charité qui est l'amour chaste.

³³⁴ Casque dont il n'a pas été possible de trouver l'origine.

³³⁵ FAVREAU 1995, p.196.

par l'inscription. Il est ailé, tient par le bras le personnage de Colère de la face suivante et, de l'autre main, désigne le pied du vice couché sous Colère.

Z. Swiechowski, dans son dessin montrant le déroulé du chapiteau montre ce personnage avec une jupe recouverte d'une côte de maille comme le personnage de Charité, mais ce détail n'existe pas sur le chapiteau : les pieds du vice couché remplissent tout l'espace entre Colère et Charité. Ce détail l'a amené à construire une hypothèse qui, évidemment ne peut être retenue. Mais, il faut noter un autre détail curieux : comme ses deux bras sont occupés, on se demande alors qui tient le livre placé devant lui ? Le livre semble donc flotter dans le vide.

Face 3 : Colère (côté déambulatoire)

Un personnage torse nu occupe tout le centre de la corbeille. Il tient devant lui un grand couteau ; il a la bouche ouverte, les cheveux longs comme en suspension de chaque côté de son visage, et ses pieds sont placés de chaque côté de la jambe couchée du vice de la face précédente. Son grand couteau, placé au centre de l'image, attire toute l'attention et, tourné contre lui, suggère un suicide comme l'indique l'inscription : IRA SE OCCIDIT (la colère se tue)³³⁶. Représenté frontalement, ses deux bras écartés sont maintenus d'un côté par le soldat ailé, de l'autre par la queue enroulée d'un dragon, et les ailes de ces deux êtres l'encadrent au niveau de la tête. Ils semblent donc l'accompagner et, comme on le voit dans les récits des Psychomachies où chaque vice a des compagnons qui représentent ses variantes, on pourrait dire que Colère, accompagnée de l'esprit de guerre ou de la discorde (soldat ailé), est d'une part source de conflits, d'autre part provoque de nombreux péchés (serpent ailé). À l'appui de cette hypothèse on peut citer une des illustrations de la psychomachie dans l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg³³⁷, sur laquelle Colère (Ira), tendant un arc avec multiples flèches, est suivie par toute une troupe de guerriers munis de lances³³⁸. Mais sur une autre illustration³³⁹ ce sont des animaux qui accompagnent le vice, en l'occurrence l'avarice. Les solutions sont donc multiples et ne s'excluent pas.

Curieusement le dragon lèche la plante du pied du vice couché par terre. Z. Swiechowski³⁴⁰ avait déjà repéré ce détail et fait référence à la Psychomachie de Moissac³⁴¹. J. Wirth y revient et ce détail en particulier le pousse à parler de Luxure³⁴². Si l'on reprend l'idée de l'animal familier que l'on a proposé à propos de l'Avarice, ce serpent ailé serait non seulement le compagnon de Colère mais aussi de tout vice puisque, en général, le serpent (ou le dragon) sont compris comme le péché (avec l'arrière-pensée du péché originel) et non comme un vice en particulier. D'ailleurs le vice couché dont il lèche la plante des pieds le tient solidement des deux mains. On peut, sur cette face, admirer les jeux de mains : six mains alors qu'un seul personnage, Colère, est réellement visible lorsque l'on se place devant cette face.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ CAMES 1971, p.1 : Il s'agit d'une œuvre commencée aux environs de 1159 et terminée vers 1205, à caractère encyclopédique. La préface explique : « Ce livre, intitulé Jardin des Délices, je l'ai composé, moi, petite abeille, sous l'inspiration de Dieu, avec le suc de diverses fleurs tirées de l'Écriture sainte et des ouvrages philosophiques. » Ce manuscrit, disparu dans un incendie, est connu par une copie du comte A. de Bastard d'Estaing qui avait fait des calques de toutes les illustrations et recopié une grande partie du texte.

³³⁸ *Ibid.* planche XXXIII, fig. 52 (fol. 200 v).

³³⁹ *Ibid.* planche XXXVI, fig. 60 (fol. 203 v).

³⁴⁰ SWIECHOWSKI 1973, p. 151.

³⁴¹ FRAÏSSE 1999, p. 221-242.

³⁴² *Ibid.* p. 323.

Le combat intérieur

En résumé il y a sur ce chapiteau six êtres que l'on peut qualifier de mauvais : le diable-Avarice, Colère, le soldat ailé, deux vices couchés, une sorte de dragon ailé. Ils forment comme une longue chaîne presque ininterrompue marquée par de nombreux enlacements et positions peu ordinaires. Pour les personnages positifs il y a : un ange, un laïc, Charité (en deux exemplaires) et Largesse. Ils sont tous debout et quatre sur cinq ont leurs pieds posés sur un vice. On note, à ce propos, qu'ils sont tous chaussés, alors que les vices sont représentés pieds nus.

Tous les auteurs ont fait référence au texte de Prudence³⁴³ : *La psychomachie*³⁴⁴, pour expliquer ces scènes. Il faudrait plutôt parler de tradition issue de Prudence, dont le texte a eu un énorme succès et dont on trouve des réminiscences chez de nombreux auteurs encore au Moyen Âge mais sous une forme moins épique : des traités, des dialogues³⁴⁵. Quant aux illustrations de ce texte, le manuscrit le plus cité est celui de Moissac³⁴⁶ où les vices s'agitent sous la forme de multiples petits personnages nus pour la plupart.

Il s'agit donc d'une iconographie influencée par Prudence, plutôt que s'y référant directement, car, dans cette sculpture, rien ne correspond à son texte, ni l'aspect des personnages, ni leurs actions. Dans le chapitre I de sa Psychomachie, chapitre très long racontant le combat de Charité contre Cupidité, Charité est présentée sans manteau, libre de ses mouvements, seulement riche de sa foi, mais ses actions sont violentes : elle étouffe Cupidité en la saisissant par le cou et en l'écrasant du genou et du pied, puis lui transperce les côtes. Quant à Cupidité elle a un vêtement avec une large poche, des sacs, des paniers, et tandis que sa main droite rafle les richesses, sa main gauche les cache dans un pan de son vêtement³⁴⁷. Rien ne ressemble donc à la sculpture de Notre-Dame-du-Port.

Ce premier texte est l'initiateur d'une longue tradition que chacun va adapter à ses besoins. Il est symptomatique de voir que l'avarice est le vice le plus souvent cité au XII^e siècle, donnant même l'occasion de traités particuliers³⁴⁸, et on ne peut s'empêcher de penser alors à la réforme grégorienne qui fait de ce vice une de ses préoccupations principale pour les clercs avec la simonie qui la rejoint sur le thème de l'argent. Ici deux vices sont explicitement cités (l'avarice et la colère) et deux vertus sont représentées (la charité et la largesse). Mais alors que les deux vices sont largement individualisés, les deux vertus sont identiques, comme deux jumelles.

Ces combats des vices et des vertus sont la représentation figurée des conflits de l'âme : dans l'esprit de chacun s'opposent les bons et les mauvais sentiments et, placés autour du groupe donateur-ange, ils les concernent forcément : ils seraient l'expression des combats qu'a livrés ce laïc avec lui-même pour se résoudre à cette générosité. On peut en déduire que c'était un homme coléreux et avare qui a changé, et aidé par l'ange qui le soutient, c'est-à-dire par l'action de Dieu, a vaincu ses vices (il les maintient sous ses pieds) et fait acte de générosité.

Sur un double chapiteau du cloître de Monreale en Sicile, le donateur, Guillaume II, est représenté tenant la maquette d'une église qu'il offre à la Vierge, et les autres faces du chapiteau représentent des vertus (Foi et Espérance sur la face opposée, Charité et Justice sur les faces

³⁴³ Poète espagnol du V^e siècle.

³⁴⁴ PRUDENCE éd. LAVARENNE, p.66-72.

³⁴⁵ On peut citer : Augustin, *liber de vitiorum et virtutum conflictu* ; Alcuin, *liber de virtutibus et vitiis*, Léon IX pape et Ambroise de Milan, *Conflictu Vitiorum et virtutibus*; Raban Maur, *liber de vitiis et virtutibus*. Pour la période qui nous intéresse : Bruno d'Asti, *sententia de virtutibus cardinalibus*, Hildebert, *liber de virtutibus*, Bernard, *tractatus de virtutum statu*.

³⁴⁶ D'abord cité par Z.Swiechowski puis étudié plus récemment par Chantal Fraïss : FRAÏSSE 1999, p.221-242.

³⁴⁷ PRUDENCE éd. LAVARENNE, p. 66-73.

³⁴⁸ Par exemple saint Bernard : P.L.184, 1265, *Opuscul. de avaritia*.

latérales)³⁴⁹. L'idée est certes un peu différente, puisque ce personnage semble paré des vertus qui l'incitent à ce don, alors qu'à Notre-Dame-du-Port, le combat intérieur est encore présent, ce qui est confirmé par sa posture légèrement pliée, qui s'éloigne de la rectitude des justes. Pour prendre un exemple plus proche géographiquement il faut retourner à Volvic³⁵⁰ où la même idée se développe sur deux chapiteaux : l'un représente la donation elle-même, le second les vertus : Justice, Humilité, Force (ou courage), Tempérance. Comme l'a bien remarqué Z. Swiechowski³⁵¹, il s'agit de trois des quatre vertus cardinales, la quatrième (la prudence) ayant été remplacée par l'humilité. Mais les attributs et les costumes des personnages ont perturbé les commentateurs : un soldat et trois ecclésiastiques et des attributs peu classiques. Les vertus ne sont donc pas des personnages allégoriques mais des personnages de la société médiévale : C. Roux pense à une évocation de « l'opposition de l'homme d'Église à l'homme d'arme, dans le contexte local très marqué par la Paix de Dieu. », ou leur complémentarité³⁵². Ce qui nous intéresse ici est le fait que les vertus soient rapprochées du donateur de ce chapiteau du rond-point.

Des vertus terrassant des vices sont peintes dans les embrasures des fenêtres de la tribune ouest de Saint-Julien de Brioude. Elles sont représentées sous la forme de femmes auréolées, surmontées d'une colombe inscrite dans un cercle. Elles transpercent avec une lance un petit personnage recroquevillé sous leurs pieds. Elles font face à une grande peinture murale représentant le jugement dernier³⁵³. La logique est ici perceptible : il faut vaincre ses vices pour être sauvé. Ce n'est pas une idée nouvelle.

Reste que, à Notre-Dame-du-Port, l'identité du donateur nommé Stephanus (Étienne) reste mystérieuse. Plusieurs familles nobles ont ce prénom en usage. C. Lauranson-Rosaz³⁵⁴ a étudié comment les noms sont significatifs dans les familles : « les aristocrates auvergnats [...] entendent se rattacher à d'illustres ancêtres et pour ce faire ont un patrimoine anthoponymique original [...] » Les noms retenus sont ceux portés par les ancêtres, mais le choix se porte sur les racines les plus prestigieuses. Or le nom d'Étienne va devenir envahissant à cause de références multiples : le culte du diacre Étienne, Étienne II évêque de Clermont, mais aussi l'évêque de Lyon ou celui de Bourges³⁵⁵ ; le comte de Clermont porte ce prénom au IX^e siècle, et les familles de Montboissier, de Polignac, de Chamalières, de Boulogne ou de Mercoeur, par exemple, l'utilisent. Devant le nombre important de personnes portant ce nom, sans compter ceux qui ne sont pas cités dans les études historiques, il semble bien difficile d'identifier ce donateur.

5 Les génies (Sr1)(Fig. 92)

Nous garderons provisoirement ce titre, mais ce chapiteau a été peu étudié, jugé sans doute moins intéressant que les autres, et surtout posant un problème de lecture. Le docteur Balme décrit l'ensemble en quatre lignes, il parle de bons et de mauvais génies et voit du côté du chœur le combat d'un ange et d'un génie avec leurs boucliers transpercés, du côté du déambulatoire, deux guerriers luttant à coups de pierres. Les autres auteurs n'en parlent pas. Le chapiteau se présente comme un chapiteau à feuillage dans lequel seraient intégrés quatre personnages luttant deux à deux : deux sur la face tournée vers le chœur, deux sur la face tournée vers le déambulatoire.

³⁴⁹ QUEREL 2013, n. p. Voir aussi le site internet CENOBIUM, p.3.

³⁵⁰ ROUX 2003, p. 434

³⁵¹ SWIECHOWSKI 1973, p.160.

³⁵² ROUX 2003, p. 434 et suivantes.

³⁵³ COURTILLÉ, FRAMONT, PORTE, 2004, p.73-85.

³⁵⁴ LAURANSON ROSAZ 2000, p.69.

³⁵⁵ LAURANSON ROSAZ 1987, p. 201.

1 - Face tournée vers l'autel

Deux guerriers ailés émergent derrière une rangée de feuilles qui leur cache une grande partie des jambes. Ils sont armés de lances avec lesquels chacun a transpercé le bouclier de l'autre. Leur costume s'arrête aux genoux et sa partie haute est constituée d'une matière faisant des plis parallèles. Leurs visages sont vus de trois-quarts mais, ce qui ressort surtout ce sont les profonds sillons qui les marquent et des arcades sourcilières très prononcées limitant un front bas. En général, comme on l'a déjà noté, les rides et autres anomalies physiques indiquent des anomalies morales et donc des personnages mauvais. Une pomme de pin accrochée sous le tailloir sépare leurs deux visages. Il faut encore noter un détail singulier : seul un des bras de chaque personnage est visible, ce qui est logique puisque c'est le bras placé devant et donc tourné vers le spectateur, mais un bras sort au-dessus de l'épaule du personnage de droite, et il est bien difficile de le raccorder à son corps de façon normale. S'agit-il d'une maladresse du sculpteur ou d'une anomalie volontaire ? D'une volonté de symétrie des gestes poussée jusqu'à l'absurde ? Serait-ce encore une anomalie physique caractérisant les comportements moraux de ce personnage ?

On peut conclure de l'examen de ces personnages que, ailés, ce sont probablement des anges, mais des anges mauvais à cause de leurs visages difformes ; identiques, ils se combattent pourtant, comme une sorte de combat contre soi-même ; ces personnages étant debout, statiques, le transpercement de leurs boucliers paraît d'autant plus étrange, si l'on songe à la force qu'il devait falloir pour obtenir ce résultat.

Donc : anges mauvais, gestes absurdes, le tout dans un environnement végétal qui, souvent est synonyme de terre ou de vie terrestre. Si on veut oser une hypothèse, on dirait que la terre est un lieu dangereux avec des luttes fratricides et que le mal se nuit à lui-même.

2 Face tournée vers le déambulatoire

Sur la face opposée, tournée cette fois vers le déambulatoire, deux autres personnages émergent de la même façon derrière la première rangée de feuilles. Ils sont également ailés et portent aussi des boucliers. Ils sont torse nu et portent comme tout vêtement une sorte de pagne composé de flammèches, comme on le voit souvent pour les diables. La position des corps est la même que dans le groupe précédent, mais les rides des visages sont nettement moins marqués. Celui de gauche brandit une pierre de sa main droite et tient son bouclier de la main gauche ; celui de droite tient son bouclier de la main gauche et, comme dans l'image précédente, quelque chose, qui ressemble à son bras droit, comme disjoint de son corps émerge au-dessus de son épaule gauche et brandit également une pierre. Mais la sculpture semble non terminée et manque totalement de précision. Le sujet semble bien le même : un combat fratricide ou contre soi-même, la violence en moins, puisque la pierre semble moins dévastatrice. On peut alors penser que les guerriers de la première face seraient une deuxième étape à la fois dans la violence physique (action plus dévastatrice) et dans la violence morale (visages plus marqués).

3 - Les faces végétales

Les deux faces sont construites sur le même schéma : une rangée de feuilles au-dessus de l'astragale et un ensemble plus complexe au-dessus. On note que cette première rangée de feuilles est constante tout autour du chapiteau, mais que les feuilles sont divisées en deux groupes : quatre ont deux ajoures par lobe, quatre n'en possèdent qu'un, la face est se trouvant en quelque sorte rattachée au combat du déambulatoire, alors que la face ouest serait unie à celle tournée vers le chœur.

Par ailleurs, la partie haute diffère sensiblement.

Sur la face est deux caulicoles aux tiges torsadées poussent en encadrant la feuille centrale, ils s'épanouissent de façon très dissymétrique : d'un côté des rangées serrées de petites feuilles inclinées vers l'extérieur et se terminant par un enroulement à l'angle de la corbeille ; de l'autre une tige torsadée sortant de la bague du caulicole et s'enroulant au centre de la corbeille pour former une large feuille au dé. En dessous, des feuilles viennent combler les vides.

Sur la face ouest ce sont deux tiges qui sortent de la même façon entre les feuilles du premier rang ; mais elles se divisent en deux, et les feuilles qui en sont issues sont également différentes : l'une vient former l'enroulement d'angle, alors que l'autre donne une impression de désordre.

Entre ces deux faces végétales on note une hiérarchie mais aussi une évolution dans l'organisation : la face des grands caulicoles est organisée visuellement en rangées verticales séparées par les tiges torsadées, alors que celle des plantes donne une impression de désordre. Mais il est sans doute hasardeux de vouloir conclure à une signification en liaison avec les combats. On peut peut-être simplement voir deux façons de voir la nature : sauvage donc dans un désordre apparent d'une part ; rangée, organisée, donc contrôlé par l'homme d'autre part.

6 R Les chapiteaux intermédiaires : Nr1, Nr3, Sr2 (fig. 93)

Trois chapiteaux à décor végétal semblent placés dans le but de séparer les trois groupes de sujets que l'on a discernés : scènes bibliques, donateur, combats.

Chapiteau Sr2

Ce premier chapiteau végétal est placé au sud du chœur, entre le chapiteau représentant les combats terrestres et l'Assomption de Marie. Il est composé de trois rangées de feuilles superposées et d'un motif au dé de chaque face. En bas on trouve une alternance de tiges torsadées, produisant une feuille à l'étage supérieur, et de larges feuilles ajourées très semblables à celles du chapiteau précédent (le combat terrestre). Les motifs placés au dé de chaque face sont deux fleurs et deux fruits, mais ils ne sont pas alternés, les motifs semblables sont placés sur des faces adjacentes. Ainsi, aux dés, les deux fleurs sont sur la face ouest et celle tournée vers l'autel, alors que les deux fruits sont orientés vers l'est et le déambulatoire.

Chapiteau Nr3

Placé au nord du chœur, ce chapiteau sépare les annonces du chapiteau du donateur. Il se compose cette fois de deux couronnes de feuilles assez semblables par leur dimension. Le même système d'alternance est utilisé : au deuxième niveau des tiges émergent derrière les feuilles du premier niveau sont intercalées entre de larges feuilles ajourées. De la même façon également on peut les regrouper deux à deux : sur ce deuxième niveau deux faces montrent ces tiges produisant des feuilles se terminant par des enroulements à l'angle de la corbeille, alors que sur les deux autres faces elles produisent des entrelacs. Sur la face est ce sont deux entrelacs, sur la face tournée vers l'autel un entrelacs central. Cet entrelacs central est encadré par deux larges feuilles vues de profil. Il faut encore préciser l'originalité des larges feuilles centrales qui sont formées de deux feuilles superposées donnant un superbe effet décoratif sur la face tournée vers l'autel.

En examinant les entrelacs, on note que, sur la face est ils sont tous les deux composés de deux brins dont l'un vient du bas et se referme sur lui-même, formant la tige torsadée et l'autre étale ses deux extrémités en enroulements au centre et aux extrémités de la corbeille. Sur la face côté autel, l'entrelacs central est également composé de deux brins fermés mais qui sont issus des feuilles latérales.

Chapiteau Nr1

Le même système d'alternance de feuilles et de tiges est utilisé ici et, sur les deux faces est et le déambulatoire, fleur et fruit alternent au dé central. La face tournée vers l'ouest a un motif placé au dé qui semble réunir une corolle de fleur avec un petit fruit central, mais ce qui attire l'attention est une des feuille montée sur une tige torsadée du premier niveau : elle est bizarrement penchée vers la gauche comme sous l'effet d'un coup de vent. La face tournée vers l'autel est différente des autres, comme sur le chapiteau précédent une très large feuille ronde montée sur tige occupe tout l'espace et s'étale jusqu'aux angles par le développement de deux feuilles de profil terminées par un enroulement.

On peut noter une grande homogénéité des feuillages sur les trois chapiteaux et même sur celui du combat. Les feuilles sont toutes issues des traditionnelles feuilles d'acanthé, et une alternance de lobes coupés par l'astragale et de lobes appartenant à des caulicoles remplit tout l'espace. Le dé central concentre les motifs également traditionnels : fleur ou fruit. Seul le deuxième se distingue par la présence d'entrelacs, et le troisième par sa feuille penchée. Laurence Cabrero-Ravel avait déjà noté que les chapiteaux à feuillage de l'abside et de la travée droite du chœur étaient surtout des chapiteaux à deux couronnes de feuilles d'acanthé plus proche du modèle antique que ceux des autres parties de l'édifice, sans doute en rapport avec le « lieu symbolique »³⁵⁶.

7 RéConclusions

Si l'on examine l'ensemble des chapiteaux, cinq contiennent des personnages et trois sont couverts de feuillages. Mais dix-huit personnages sont ailés, ce qui est un record absolu pour un chœur. Parmi eux six sont des personnages que l'on peut qualifier de mauvais, alors que douze sont des anges. Ces anges sont concentrés essentiellement sur le chapiteau de l'Assomption : huit sur une seule corbeille.

Dans l'axe du chœur on trouve, au nord, un chapiteau dont les sujets appartiennent au Nouveau Testament (les annonces), et au sud, un sujet de l'Ancien Testament (le péché originel). Mais il est bien difficile de trouver, comme à Saint-Nectaire, des relations entre les faces des divers chapiteaux et même une raison au choix des faces tournées vers l'autel. Il y a parmi ces quatre personnages deux que l'on peut qualifier de laïcs (Joseph et le donateur) et deux renvoyant aux autorités religieuses (Dieu le Père et l'Église) Mais il faut ajouter les génies combattant. Le propos n'est pas clair pour nous, nous ne posons peut-être pas les bonnes questions.

Un programme centré sur Marie

La logique doit donc être toute autre. On remarque que Marie est le centre du sujet, d'abord comme patronne de l'église mais aussi comme sujet principal des chapiteaux. D'abord celui de l'Assomption, ce qui est le plus évident puisque c'est sa gloire qui est représentée ; puis sur le chapiteau des annonces où elle est représentée à deux reprises et sous-entendue avec Joseph ; et enfin sur le chapiteau du donateur où son nom est écrit et où elle est de nouveau le personnage principal en tant que raison de l'épisode.

Marie serait aussi une référence pour le chapiteau du péché originel, puisque on sait que, depuis les premiers siècles, l'idée que Marie est la nouvelle Ève est traditionnellement admise : déjà Origène explique que la désobéissance d'Ève s'oppose à l'obéissance de Marie, et que c'est chez une

³⁵⁶ CABRERO-RAVEL 1997, p.235.

femme que le péché a commencé, c'est donc chez une femme que doit commencer le salut³⁵⁷. Dans les premiers siècles toutes les idées, qui seront ensuite reprises ou sous-entendues, vont être exprimées. Ambroise explique, par exemple : « Par un homme et une femme le corps a été expulsé du paradis ; par une Vierge il s'est uni à Dieu »³⁵⁸. Quand à saint Augustin il reprend ces idées traditionnelles : « [...] car le véritable architecte est descendu des cieux pour relever le monde de ses ruines, et afin que, par Marie, fût réparé ce qu'Ève avait si malheureusement détruit. Autrefois une femme avait perdu l'univers, et voilà que Marie porte le ciel dans son sein. La première femme a goûté du fruit de l'arbre, elle en a donné à son époux, elle a introduit la mort ici-bas ; pour Marie, elle a mérité d'engendrer le Sauveur. »³⁵⁹

Au XII^e siècle on trouve l'idée jusque sur les tympans : à Corneilla-de-Conflent, dans les Pyrénées-Orientales, une Vierge en majesté accompagnée d'une inscription qui est claire « [...] par elle le monde est restauré »³⁶⁰.

On peut donc conclure que les quatre chapiteaux qui ne contiennent pas de feuillages parlent de Marie : préfigurée dans Ève, représentée dans les épisodes de sa vie terrestre, emmenée au ciel par son fils et honorée dans cette église par une donation.

Une organisation spatiale basée sur le péché

Le deuxième sujet central est sans conteste le péché : le péché originel, la lutte contre les vices, les génies combattant et, par opposition, le triomphe de la Vierge, celle qui a toujours été exempte de péché.

D'abord le chapiteau du péché originel est ici représenté de façon très particulière, d'abord par la référence à la culture juive. En effet, faire référence à la culture juive à propos du péché originel n'est certainement pas anodin dans un contexte qui reste antijuif et va se conclure par le brûlement du Talmud en 1242, mais paradoxalement aussi, dans un contexte plus intellectuel et plus positif, avec de nombreux échanges entre communautés, à propos de la recherche des sources des Écritures qui commence avec saint Jérôme et se poursuit au début du XIII^e siècle dans les bibles moralisées. Rattacher la pensée juive au péché constitue donc déjà à soi-seul un commentaire. Mais aussi par l'accent mis sur le personnage d'Ève qui est au centre de deux faces sur quatre, et montre l'effondrement après le péché qui s'oppose à la gloire de Marie sur le chapiteau voisin.

Le deuxième chapiteau parlant de péché est celui de donateur. La lutte contre le péché, contre Satan, contre les vices, est au cœur de la morale chrétienne et fait l'objet de nombreux sermons. Le point de départ de l'idée se trouve dans les épîtres de saint Paul : le chrétien doit prendre le bouclier de la foi et le casque du salut³⁶¹, ou bien le glaive de l'esprit qui est la parole de Dieu et la cuirasse de la foi et de l'amour³⁶², pour ne donner que quelques exemples bien connus. L'idée se trouve aussi dans le texte de Job, où il est expliqué que « le service militaire c'est la vie de l'homme sur terre », la terre étant comparée à la ville de Ninive dont le roi serait le diable³⁶³.

Les auteurs contemporains vont continuer la tradition. Prenons l'exemple d'Hildebert de Lavardin qui, justement, partant de cette citation de Job, produit un long sermon³⁶⁴ en vue d'inciter ses

³⁵⁷ S.C. 87, p.164.

³⁵⁸ P. L. 16, 1249 C.

³⁵⁹ AUGUSTIN éd. RAULX, tome 17, p.679 : 28^e sermon pour la naissance du Sauveur.

³⁶⁰ FAVREAU 1986, p.48: *HEREDES VITE : DOMINAM : LAUDARE : VENITE : + : PER QUAM VITA DATUR : MUNDUS PER EAM REPARATUR*: « Héritiers de la vie, venez louer la dame par qui est donnée la vie, par elle le monde est restauré ».

³⁶¹ Ep. (6, 16-17).

³⁶² Ep. (6,17), 1Th. (5,8).

³⁶³ Jb. (7, 1).

³⁶⁴ P. L. 171, 867C, sermon 114, *De militia christiana*.

auditeurs à se transformer en soldats du Christ. Le développement s'attarde sur les épisodes de Job puis cite abondamment saint Paul pour terminer par une comparaison entre l'homme qui maîtrise son corps et le cavalier qui maîtrise son cheval.

Dans ce contexte le donateur est présenté ici comme l'exemple à suivre, quelqu'un qui a mené à son terme son combat intérieur, ce qui lui a permis d'être soutenu par l'ange (donc par Dieu) dans son œuvre.

Il y a donc deux sujets décelables regroupés dans ce rond-point : le péché et Marie. Pourtant il est paradoxal que, dans ce contexte, Marie soit si peu représentée : elle est présente partout mais de façon indirecte dans les inscriptions ou bien sur des faces cachées.

Les faces tournées vers l'autel

Quant à l'orientation des faces et leurs rapports, on ne trouve pas comme à Saint-Nectaire une organisation évidente. Même les faces choisies pour être tournées vers le chœur semblent aléatoires : pourquoi l'ange sonnant de la trompe, Dieu et Adam, et Joseph, auxquels on peut tout de suite ajouter Étienne le donateur ? Dans les autres chœurs les faces tournées vers l'autel représentent le Christ, des saints, des anges, etc. sauf à Saint-Myon. Le choix est donc très atypique, il ne concerne pas les personnages principaux, mis à part le donateur, et il est nécessaire de voir les enjeux possibles.

Pour le péché originel, c'est Dieu le Père qui est au centre de la face mais, encadré par les deux Adam et derrière un cartouche qui parle d'Adam, il n'est pas le sujet principal. Pour le chapiteau des Annonciations c'est Joseph qui a été choisi, puis pour l'Assomption c'est l'allégorie de l'Église.

Si on considère ces quatre faces dans l'ordre « historique », on comprend que Adam a transgressé, Joseph a accepté, Étienne a donné, l'Église a triomphé. Ce qui peut être une base pour une explication morale : au départ tous les hommes sont des pécheurs (héritiers du péché originel), il faut qu'ils acceptent le dessein de Dieu (Joseph leur est proposé comme modèle d'homme ordinaire qui a obéi à Dieu), permettent à l'église terrestre d'exister (par leurs dons), pour pouvoir faire partie de l'Église triomphante à la fin des temps. Cette hypothèse serait crédible si les chapiteaux étaient dans l'ordre, mais le péché originel est en deuxième position et surtout le chapiteau des génies n'a pas été pris en compte.

On peut seulement remarquer que, en considérant seulement les épisodes bibliques, en allant du nord vers le sud, la première face est l'Annonciation et la dernière l'Assomption, c'est-à-dire, l'entrée en scène de Marie et sa sortie de la vie terrestre. Le reste constituant sans doute une explication : l'histoire d'Ève entre deux épisodes de l'histoire de Marie, comme justification de l'existence de Marie par exemple.

Devant une sculpture aussi savante, on se sent frustré de ne pas trouver une organisation à la hauteur de nos attentes.

D – Rond-point de l'église Saint-Pierre de Mozac

L'ancien chœur de l'église romane comportait huit colonnes³⁶⁵. C'est tout du moins ce qu'ont conclu tous les chercheurs en se basant sur le plan de l'ancienne crypte. Nous en connaissons actuellement cinq, qui nous permettent de nous faire une idée de la richesse de ce chœur mais pas d'en connaître le programme complet. Il ne sera pas non plus possible, évidemment, comme pour Saint-Nectaire, de tirer des conclusions de leur emplacement.

1 R Chapiteau de la résurrection ³⁶⁶ (Fig. 94)

Les quatre faces sont consacrées à la visite des Saintes Femmes au tombeau. Comme l'avait déjà fait remarqué B. Craplet³⁶⁷ en comparant ce chapiteau à celui de Saint-Nectaire, pour le même nombre de personnages l'espace est plus important. Les vides laissés de chaque côté du groupe de femmes incitent à séparer deux scènes : d'une part le tombeau encadré par les soldats et l'ange, d'autre part le groupe des trois femmes.

Comme à Saint-Nectaire le tombeau occupe toute une face du chapiteau (face 1). La similitude va même plus loin, puisque de la même façon un soldat endormi appuie son coude sur le toit de l'édifice et une aile de l'ange remplit le vide de l'autre côté. La forme du bâtiment est la même, mais ici pas d'ouverture sur la partie basse et pas de détails intrigants comme à Saint-Nectaire. Les deux ouvertures de l'étage principal occupent tout l'espace, les lampes et les drapés remplissent toutes les ouvertures. L'insistance est portée sur les éléments d'architecture (chapiteaux, arcs) beaucoup plus importants en proportion et donc plus détaillés. Seuls les trois petits trous faisant penser à des trous de boulin ponctuent cette architecture très stricte. Le clocheton supérieur est composé de la même façon : deux ouvertures en plein cintre séparées par une colonne. Le toit pyramidal est terminé par une boule qui s'inscrit devant l'abaque. Ce qui frappe, c'est l'absence presque totale de surface lisse, tout l'espace est travaillé : pierres du soubassement, arcs et rideau de l'étage, tuiles des toitures. Du coup, l'espace vide laissé au-dessus du bâtiment attire l'œil par son manque de symétrie : vertical du côté du soldat, horizontal du côté de l'ange.

Cette similitude de forme entre les deux bâtiments représentés à Saint-Nectaire et Mozac renforce l'idée d'un modèle commun et de la référence à l'Anastasis. On note pourtant une différence de traitement des volumes : le bâtiment de Mozac est en plus fort relief, ce qui se remarque plus spécialement dans les parties latérales où l'épaisseur du bâtiment permet de noter les détails (**fig.95**) : niveaux fortement marqués par une moulure et ouverture en plein cintre dans le pignon de la toiture ; le sculpteur s'est même donné la peine de figurer le prolongement de l'arcature. De plus, l'ange est assis sur un volume peu identifiable qui semble prolonger le bâtiment mais est curieusement posé sur une série de trois enroulements. A-t-on voulu représenter une nuée en rapport avec la nature céleste du personnage ?

Le soldat endormi qui s'appuie sur le bâtiment fait partie d'un groupe de trois soldats. Il est le seul à être représenté en entier, un autre est à moitié caché derrière un grand bouclier alors que le troisième est réduit à la tête (face 2). Bizarrement, alors que l'on peut admirer l'habileté du sculpteur pour ce qui concerne le modelé des surfaces et la mise en scène des personnages, le traitement des pieds est pour le moins succinct : trois seulement sont visibles et leur mise en place est très malhabile.

L'ange occupe à lui seul plus de la moitié d'une face (face 4). Son aile gauche est repliée derrière le tombeau et son aile droite s'étale largement parallèlement à l'abaque. L'aspect dynamique

³⁶⁵ Voir les plans successifs, en particulier celui de CRAPLET 1955, p. 204.

³⁶⁶ Découvert par Mallay en 1849 sous le maître-autel.

³⁶⁷ CRAPLET 1955, p. 228.

du personnage est dû à une vision en contre-plongée de ses jambes : la forte inclinaison de la pierre sur laquelle il repose ses pieds entraînant celle des jambes et des genoux, donne au spectateur l'impression de surplomber l'ensemble. Vision qui est totalement faussée par l'emplacement actuel du chapiteau au niveau des yeux. Perché à plusieurs mètres de hauteur l'impression devait être très différente. Cela permet de constater les artifices utilisés pour rendre visibles des éléments qui ne le seraient pas à cause de la perspective. B. Craplet³⁶⁸ avait déjà souligné cet aspect en faisant remarquer les proportions différentes des personnages selon leur position : proportions normales du corps de l'ange, jambes très courtes des personnages debout.

L'ange lève le bras gauche en direction des femmes, indiquant qu'il parle et pointe son index droit vers le bas. Il semble donc dire à la femme, en indiquant à la fois le ciel et la terre : « il était dans le tombeau, mais il est monté au ciel ». Le croisement de ses bras donne une torsion dynamique à son corps et, en se soulevant, le bras entraîne un pan du vêtement qui ajoute du mouvement à l'ensemble et se détache sur un autre drapé qui remplit le fond de la corbeille.

Ce drapé se prolonge derrière les trois femmes de la face suivante (face 3). Celle du centre tient un vase de la main droite et dresse la main gauche paume ouverte en signe d'acceptation. Les deux autres qui l'encadrent tiennent elles aussi un vase : celle de droite des deux mains, celle de gauche de la main droite, la main gauche retenant son vêtement. Comme l'a bien fait remarquer B. Craplet³⁶⁹, celle du centre semble plus jeune et n'a pas de coiffe sous son voile.

En conclusion, on note une très grande similitude avec le chapiteau de Saint-Nectaire pour ce qui concerne l'iconographie, jusque dans les moindres détails (par exemple les gestes des femmes sont les mêmes), cependant le traitement est très différent : plus d'espace pour moins de personnages, et aussi moins de détails significatifs, des personnages aux visages plus austères mais traités de façon beaucoup plus habile. Les références textuelles semblent les mêmes.

2 R Chapiteau dit « des vents » ou « de l'Apocalypse » (fig. 96)

Quatre personnages occupent chacun le centre d'une des faces et quatre anges occupent les quatre angles. L'iconographie étant inhabituelle, elle a donné lieu à diverses lectures et le chapiteau n'ayant été découvert qu'en 1983³⁷⁰ les commentaires sont tous récents. L'idée la plus couramment admise est de voir ici l'illustration du passage de l'Apocalypse de saint Jean (VII, 1): « Après cela, je vis quatre anges qui étaient aux quatre coins de la terre, et qui retenaient les quatre vents de la terre, pour qu'ils ne soufflassent point sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre. » Déjà en 1989 F. Garnier détaillait les faits incompatibles avec cette lecture dans son chapitre consacré aux significations symboliques du cornet. Pour lui les cornes représentent la parole de l'homme et le chapiteau traite de quatre mauvais usages de la parole³⁷¹.

Avant de privilégier une interprétation ou une autre il convient d'examiner les quatre faces. Remarquons d'abord que les quatre personnages se ressemblent par leur coiffure qui est la même, mais différent par leur position, leurs gestes et leur habillement. Ils ont tous la tête de profil tournée vers leur droite et le corps de face. Mais deux seulement portent un cornet. Les anges se ressemblent deux à deux pour leur coiffure (deux bouclés, deux avec mèches séparées par une raie), mais aussi dans leur attitude (deux en position frontale ; deux plus dynamiques : déhanché ou flexion des jambes), trois seulement possèdent un cornet. On note donc déjà que le nombre des cornets est de cinq.

Commençons par l'homme entièrement habillé (face 1). Il porte un vêtement court, se terminant à la façon d'une jupe qui laisse voir ses jambes, l'identifiant comme un laïc. Il a les deux

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Voir le rapport de découverte dans : CLUB MOZACOIS 2012, p. 115.

³⁷¹ GARNIER 1989, p. 367.

pieds par terre et semble en position de marche, se dirigeant vers sa droite ; sa main droite est placée à plat contre son ventre et sa main gauche semble désigner l'ange placé à sa droite ; au-dessus de sa tête émerge une tige qui se sépare en deux et produit une feuille. L'ange qui l'accompagne est placé à sa droite, il tient un cornet dans sa main droite et de la main gauche semble vouloir lui fermer la bouche : le pouce sous le nez et les autres doigts sous le menton (**fig. 97**).

Le second personnage (face 2) (en tournant autour du chapiteau dans le sens des aiguilles d'une montre, comme le suggère l'orientation des personnages) émerge à mi-corps de la gueule d'un monstre. Il est torse nu et tient un cornet de la main droite alors que sa main gauche est fermée sur le bord du pavillon à l'autre extrémité du cornet ; sa bouche est fermée et il semble souffler dans le cornet. L'ange qui l'accompagne a le même geste que le précédent (pouce sous le nez et doigts sous le menton), mais sa main gauche tient la nuque du personnage. Quant à la tête de monstre, elle est munie d'oreilles, d'yeux globuleux et de grandes dents, elle se termine en bas par quelques mèches enroulées. Le personnage sortant de cette gueule est très analogue aux représentations de Jonas sortant de la gueule du cétacée et, sans les détails confirmant plutôt un mammifère, on pourrait s'y méprendre. On pense alors aussi aux gueules ouvertes servant d'entrée dans les représentations de l'enfer.

Le troisième personnage est torse nu (face 3), il porte un pantalon court qui laisse voir une partie de ses jambes. Ses deux jambes sont pliées donnant l'impression qu'il saute ; un pied est en l'air et le deuxième pied, contrairement au premier personnage, n'est pas posé à l'horizontale mais, placé à l'oblique, il semble soulevé du sol. L'homme tient un cornet à l'horizontal devant sa poitrine et l'ange qui l'accompagne fait le même geste que les autres avec sa main gauche, alors que de la droite il brandit un cornet à la verticale : on a donc ici deux cornets, un pour chacun. Au-dessus de l'homme un fleuron est attaché par une courte tige sous l'abaque du chapiteau et semble donc descendre.

Le quatrième personnage est entièrement nu (face 4), les jambes croisées comme s'il était assis en tailleur dans le vide, et deux fleurs ou étoiles s'intercalent entre ses pieds. Ses bras sont posés sur ses cuisses, comme au repos. L'ange fait le même geste que les autres et tient de sa main droite un cornet qu'il maintient à la verticale contre sa poitrine.

Après examen des détails des images, on ne peut qu'être d'accord avec F. Garnier pour dire que, voir ici une illustration du texte de l'Apocalypse parlant des quatre vents arrêtés par les anges est difficilement envisageable. D'abord parce que sur les quatre personnages qui, selon cette lecture, seraient les vents, deux seulement tiennent un cornet, élément considéré comme attribut des vents ; ensuite parce que, le plus souvent, ce sont les anges qui portent cet attribut (trois sur quatre). Il y a, en fait, un cornet par scène (groupe personnage-ange) et deux pour la troisième scène, (celle où le personnage, tient le cornet à deux mains devant lui). Mais considérer, comme F. Garnier, que le cornet représente forcément la parole est réducteur et son explication pas totalement convaincante. Si l'on essaie tout de même de garder l'idée de vents, car leur attribut traditionnel est bien le cornet qui suggère leur souffle et l'air sortant de leur bouche en tant qu'élément personnifié, on pourrait alors penser que ce sont les anges qui sont les vents. En effet cette idée est bien présente dans la tradition juive, qui explique que si les anges ont la forme du feu dans les cieux, « lorsqu'ils descendent sur terre, pour exécuter les ordres de Dieu, ils sont changés en vents ou assument l'aspect humain.³⁷² » Mais cette deuxième solution ne correspond pas non plus à l'image : nombre de cornets et actions.

Dans un premier temps deux solutions sont à examiner : soit les quatre petits personnages représentent le même individu dans des situations différentes, soit ce sont quatre personnages différents.

Si l'on part de l'hypothèse qu'il s'agit d'un même personnage, il faut s'intéresser aux indices supplémentaires hors personnages : une tige qui pousse derrière le premier, un monstre qui a avalé le deuxième, un fleuron qui descend sur le troisième ou bien est suspendu au-dessus de lui, un ciel étoilé

³⁷² GINZBERG 1997, vol 1, p. 17.

ou un champ de fleurs sous le quatrième. Le premier élément fait penser à la terre, le deuxième au Léviathan, le troisième au ciel, le quatrième à un ciel étoilé ou à une prairie fleurie donc peut-être au paradis. Dans cette hypothèse on aurait un homme qui meurt et ressuscite : il est sur terre mais ses genoux fléchissent, il manque de souffle et le réclame à l'ange (montre le cornet que tient l'ange) ; il est mort et a été avalé par le Léviathan, c'est-à-dire par la mort (cette idée de la mort personnifiée sous l'aspect d'un monstre dévorant est connue chez Prudence ou Jérôme, mais aussi plus tard dans les *Dialogues* de Grégoire le Grand³⁷³) ; mais l'ange l'en extrait (son geste ressemble fort au geste de l'accoucheur qui extrait un nouveau-né du ventre de sa mère) et lui permet de reprendre son souffle (lui a donné le cornet), c'est-à-dire de revivre, de ressusciter ; ensuite, il est comme en apesanteur, et le fleuron qui descend du ciel pourrait être une allusion au feu purificateur dont on trouve une allusion dès saint Augustin, avec les prémices du purgatoire³⁷⁴ et qui sera reprise d'abord par Grégoire le Grand³⁷⁵ ; finalement c'est un bienheureux (un personnage nu est le plus souvent une âme) au-dessus des étoiles, au paradis. Dans cette hypothèse le cornet représenterait le souffle vital qui est donné ou repris. Dans ce contexte il faut citer plusieurs textes : d'abord Origène (env.185-250) qui, dans son traité « contre Celse »³⁷⁶ met dans la bouche de Celse (l'hérétique qu'il combat) une pensée qu'il pense d'origine antique : « les anges sont des esprits [...] envoyés en service pour le bien de ceux qui doivent hériter du salut » puis, ce qui est encore plus intéressant ici par rapport au geste des anges, il dit : « Quand après avoir fermé l'entrée des sens, vous avez regardé en haut par l'esprit, et qu'après vous être détournés de la chair, vous avez donné l'éveil aux yeux de l'âme, alors seulement vous verrez Dieu. » On peut comprendre alors que les anges aident l'homme à fermer sa bouche et son nez et peut-être ses oreilles pour le second, pour lui permettre de monter au ciel.

Si cette lecture peut surprendre elle n'est en tout cas pas en contradiction avec les éléments observés et surtout elle est cohérente avec l'idée de résurrection que l'on trouve sur le chapiteau précédent : on aurait alors la résurrection du Christ et la résurrection d'un homme quelconque assisté par les envoyés de Dieu.

Si l'on pose maintenant comme hypothèse que ce sont quatre hommes différents, prenant en compte en particulier leurs vêtements différents, les anges s'occuperaient donc de quatre catégories d'hommes. Dans sa « hiérarchie céleste », Denys l'Aréopagite (1^e siècle après J. C.)³⁷⁷ explique que l'on appelle souvent les anges des vents : « Quant au nom de vents qu'on leur donne, il manifeste leur promptitude et leur souffle qui se répand partout de façon presque instantanée [...]. On pourrait dire encore que le nom de vent attribué à l'esprit aérien manifeste la déiformité des esprits célestes [...], une nature motrice et vivifiante [...] ». Cette notion se trouve déjà dans les psaumes³⁷⁸ : « [...] qui faites de vos anges des vents, et de vos ministres un feu brûlant ». Les cornets qu'ils portent pourraient être une référence à cette idée. Mais on a aussi dans l'évangile de Marc (XII, 27) : « Alors il enverra ses anges et il rassemblera ses élus des quatre vents, de l'extrémité de la terre jusqu'à l'extrémité du ciel ». Un texte d'Hugues de Saint-Victor (1096/97-1191) montre que l'idée est bien présente au début du XII^e siècle³⁷⁹. Il explique que lors de la résurrection ce sont les quatre vents qui rassemblent les élus de Dieu : « Le premier tire ceux qui font pénitence de la nuit du péché ; le deuxième ceux qui se mortifient, de la glace du mal ; le troisième conduit les cœurs fervents à la chaleur de la justice ; le quatrième guide les amants de la pureté, contemplant dans le miroir de la lumière de la sagesse,

³⁷³ CAROZZI 1994, p. 35-36. Il cite Grégoire le Grand : *Dialogues*, IV, 40, S. C. 265, p.140-143.

³⁷⁴ *Ibid.* p.21-24.

³⁷⁵ GRÉGOIRE LE GRAND S. C. 265, *Dialogues*, IV, 41, p. 146-151 : Pour lui, le feu purificateur est destiné à effacer les péchés menus avant le jugement ; il est le premier à prendre en compte l'idée de saint Augustin et précise que l'offrande de l'Eucharistie permet de hâter la délivrance.

³⁷⁶ ORIGÈNE S. C. 150, VII, 14, p. 95 et 103.

³⁷⁷ DENYS L'ARÉOPAGITE S. C. 58, XV, 6, p. 180.

³⁷⁸ Ps. CIII, 4.

³⁷⁹ Il séjourne à l'abbaye de Saint-Victor de Paris de 1090 à 1141.

comme à la clarté de l'orient.³⁸⁰ » Pour rattacher ce commentaire au chapiteau étudié il faudrait considérer le personnage habillé comme celui qui fait pénitence et sort de la nuit du péché (la terre est le lieu par excellence du péché), le deuxième celui qui s'échappe du mal (il sort de l'emprise du Léviathan), le troisième serait sous la flamme de la justice et le quatrième dans la pureté et la lumière figurée par les étoiles. Cette lecture est très séduisante et relèverait d'une vision très intellectuelle tout à fait envisageable dans le cadre d'une abbaye importante dépendant de Cluny.

3 - Personnages tenant des fruits (Fig. 98)³⁸¹

Quatre personnages nus occupent les angles de la corbeille. Chacun repose sur l'astragale par les genoux et relève la jambe pour que ses pieds rejoignent ceux du personnage suivant, en les touchant ou en les croisant. Leurs bras sont levés à hauteur d'épaule et leurs mains font des gestes variés : rejointes sous un fruit, tenant une tige, ou tenant un fruit. Leurs têtes sont strictement frontales mais les expressions varient : bouche entrouverte, fermée ou boudeuse avec les commissures très marquées. Les cheveux sont alternativement des mèches parallèles ou bouclés (une ou deux rangées de boucles).

Deux tiges se croisent au niveau de leur entre-jambe, passent sous leurs bras et s'étalent en larges feuilles au niveau de leurs têtes. Des fruits et des fleurs complètent l'ensemble dans une organisation verticale au centre des faces, à la jonction des mains et des pieds : large feuille et gros fruit sortant de sépales ; petit fruit suspendu à une tige ; grosse grappe pendant d'un rameau unique ; fleur en forme de campanule portée par deux tiges passant sur les bras des personnages et deux grappes nouées ensemble par leurs tiges. La variété est particulièrement inventive. Regardons l'ensemble au contraire du point de vue des personnages : le premier tient un fruit dans chaque main, mais sa main droite semble soutenir aussi la main de son voisin, le deuxième tend un doigt en direction d'un fruit (**fig. 99**) et saisit une tige de l'autre main ; le troisième tient deux tiges ; le quatrième tient une tige et un fruit. Pour finir, un fleuron vient remplir l'espace libre sous leurs pieds et paraît le point de départ du végétal.

Cette longue description montre la complexité des motifs et la variété des éléments qui, au premier abord, semblent monotones. En 1974, B. Craplet³⁸² le nomme « chapiteau des atlantes » et pense que le sujet est emprunté à l'Antiquité ; il admire le sens décoratif, la mise en page et l'habileté. Z. Swiechowski fait remarquer l'incroyable plasticité de cette sculpture où les personnages sont détachés en ronde-bosse au niveau des épaules « donnant l'impression d'appuyer légèrement leur dos au noyau du chapiteau, ne s'intégrant pas dans la masse du bloc de pierre comme c'est le cas pour la plus grande partie des sculptures romanes »³⁸³. Mais il faut attendre le fascicule récemment édité par l'équipe paroissiale³⁸⁴ pour trouver une proposition par rapport à la signification de l'image : « la danse joyeuse des fils de la résurrection (Luc 20, 36) qui règneront aux siècles des siècles (Ap. 22, 5) ». On ne peut qu'être d'accord sur cette orientation de l'explication, les fameux atlantes ne supportant rien. Les personnages nus seraient donc des âmes jouissant des fruits du paradis : pour montrer qu'ils ne sont pas sur terre, leurs jambes sont relevées simulant une suspension dans l'air, un peu à la façon des parachutistes pratiquant le vol libre (pour donner une image évidemment anachronique).

³⁸⁰ HUGUES DE SAINT-VICTOR éd. BARON, p. 23.

³⁸¹ Découvert par Mallay en 1849 sous le maître-autel.

³⁸² CRAPLET 1974, p. 6.

³⁸³ SWIECHOWSKI 1973, p. 342.

³⁸⁴ PAROISSE MOZAC 2002, p. 11.

Les descriptions du paradis sont peu nombreuses et font en général référence au paradis terrestre de la Genèse. Cette idée est présente dès les premières exégèses. Citons Hippolyte³⁸⁵ (au début du III^e siècle) qui, dans son commentaire sur Daniel, explique : « Le jardin qui avait été planté en Eden est la figure et, d'une certaine manière, le modèle du jardin véritable.[...] Car du jardin terrestre nous devons élever nos regards vers le jardin céleste, partir de la figure pour comprendre le spirituel [...] Car Eden est le nom du nouveau « jardin de volupté » planté à l'Orient, orné de toutes sortes de bons arbres, ce qu'il faut comprendre de la réunion des justes et du lieu saint sur lequel est bâtie l'Église [...] voilà ce qu'est l'Église, jardin spirituel de Dieu, comme à l'Orient, où l'on voit toutes sortes d'arbres³⁸⁶ ». Puis il passe à un nouveau niveau de signification en montrant que les arbres ce sont les patriarches et les saints qui produisent des mets spirituels (les ordres de Dieu) dont l'homme doit se nourrir. C'est en général l'orientation suivie par les exégètes : le paradis de la Genèse est décrit de façon réaliste, celui de la fin des temps est compris de façon symbolique.

On trouve tout de même une allusion biblique à des arbres produisant des fruits, dans l'Apocalypse, à propos de la description de la Jérusalem céleste³⁸⁷ : « Au milieu de la place de la ville, sur les deux rivages du fleuve, était l'arbre de vie portant douze fruits, et, chaque mois donnant son fruit ; et les feuilles de l'arbre sont pour la guérison des nations. »

L'idée de voir ici une image des âmes jouissant des fruits du paradis semble assez convaincante, même si les nuances (gestes et expressions des visages) ne sont pas évidentes à expliquer ; et le sujet serait en accord avec les deux chapiteaux précédents, formant avec eux un début de programme sur la résurrection et la vie future. Mais il est difficile de trouver des points de comparaison. Dans les représentations de jugements derniers, où le paradis futur est suggéré, les personnages sont généralement habillés. Par exemple sur la grande fresque de l'église San't Angelo in Formis³⁸⁸ (**Fig. 100**), derrière la foule des élus figurant le paradis, on voit des petits personnages qui cueillent les fruits de deux arbres ressemblant à des palmiers ; ils sont habillés de blanc et non pas nus, mais nous permettent de constater que l'idée des élus cueillant les fruits des arbres du paradis est bien exprimée à la fin du XI^e siècle. Par contre, sur un des chapiteaux de la chapelle Saint-Michel, à l'étage de la tour-porche de l'église Saint-Pierre de Bessuéjols (12), deux personnages nus, debout aux angles de la corbeille, tiennent les fruits de plantes formant entrelacs (**fig. 101**). Ce deuxième exemple est très proche du chapiteau de Mozac et, conservé dans son contexte, il permet de façon plus évidente de conclure à une image paradisiaque : il est accompagné d'un chapiteau représentant des anges (une allusion au ciel) alors que du côté opposé de la chapelle, ce sont des thèmes faisant référence au péché ou à la terre (centaure, femme-poisson et personnage derrière des tiges).

4 R Personnages nus dans les végétaux³⁸⁹ (Fig. 102)

Ce chapiteau ressemble beaucoup au précédent : même disposition des personnages et des végétaux. On note toutefois de nombreuses différences, même si l'érosion importante de la pierre a effacé de nombreux détails. C'est d'abord une sculpture qui laisse plus d'espaces vides entre les éléments (le fond de la corbeille est visible sur des surfaces assez importantes), les fruits sont beaucoup plus petits, les feuilles moins développées et les gestes des personnages un peu différents, faisant penser à une mauvaise copie. Seules les mains de la quatrième face se différencient réellement :

³⁸⁵ Maître brillant de l'Église de Rome qui sera rapidement oublié. En Occident seuls Ambroise, Grégoire d'Elvire et Jérôme le connaissent et l'utilisent. Ce sont des études datant de 1850 qui vont le faire connaître.

³⁸⁶ HIPPOLYTE S. C. 14, p. 103.

³⁸⁷ Apoc. XXII, 2.

³⁸⁸ Capoue (Italie), abbaye fondée au XI^e siècle par Didier abbé du Mont Cassin.

³⁸⁹ Découvert en 1913 par le curé Luzuy, conservé au musée lapidaire (actuellement dans les réserves du musée Mandet à Riom).

alors que sur le premier chapiteau chaque personnage se saisissait d'une grosse grappe, ici le personnage de gauche saisit l'autre personnage par le bras.

Pourquoi répéter deux fois le même sujet ? Les différences ne sont pas assez significatives pour penser à deux étapes d'une même idée. On pourrait alors penser que l'idée des douze fruits du paradis était peut-être développée dans les chapiteaux du chœur : trois chapiteaux montrant chacun quatre fruits. Rien évidemment ne nous permet de l'affirmer tant que les trois chapiteaux manquants n'ont pas été retrouvés.

5 R Quatre anges³⁹⁰ (Fig. 103)

Quatre anges occupent les angles de la corbeille, leurs ailes se rejoignant au milieu de chaque face. Chacun tient devant lui un phylactère sur lequel est écrit un extrait d'un évangile.

Le premier : *LIBER GENERATIONIS JHESU XRISTI FILI DAVID*. (Mt I, 1) : Livre de la généalogie de Jésus-Christ, fils de David ;

Le deuxième : *VOX CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM DOMINI* (Mc I, 3) : Voix de quelqu'un qui crie dans le désert : préparez la voie du Seigneur ;

Le troisième : *FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS JUDAE SACERDOS QUIDAM* (Lc I, 5) : Aux jours d'Hérode, roi de Judée, il y eut un prêtre ;

Le quatrième : *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET IN VERBUM ERAT* (Jn . I, 1) : Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu.

Il est donc logique que ce chapiteau ait été appelé en général : « chapiteau des quatre évangélistes » puisque chaque ange brandit une phrase correspondant à chacun. De plus, dans la région, dans le chœur de l'église Saint-Priest de Volvic (63), très proche géographiquement, quatre anges disposés de la même façon tiennent aussi des phylactères qui cette fois portent le nom des évangélistes. Or, représenter les évangélistes avec des anges est rare. Même dans les versions où l'aspect d'ange est important, il y a toujours une référence aux quatre vivants, soit la tête remplaçant la tête de l'ange comme par exemple dans la Bible de San Isidore de Léon (datée de 930-940), soit les anges tenant leurs attributs comme par exemple au tympan de l'église de Saint-Aventin (31) où les anges présentent des médaillons avec la tête des quatre vivants, ce qui, finalement, est la même idée qu'à Mozac : les anges présentent les évangiles. D'autre part, sur le chapiteau, ont été choisis, soit les premiers mots de l'évangile : pour Matthieu : *LIBER GENERATIONIS/JHESU XRISTI FILI DAVID* (livre de la généalogie de Jésus-Christ, fils de David) ; pour Jean : *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM/ET IN VERBUM ERAT* (au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu) ; soit des versets différents : pour Marc (I, 3) : *VOX CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM DOMINI* (Voix de quelqu'un qui crie dans le désert : préparez la voie du Seigneur) et pour Luc (I, 5) : *FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS/JUDAE SACERDOS QUIDAM* (aux jours d'Hérode, roi de Judée. Il y eut un prêtre)³⁹¹. Dans son évangile Marc affirme d'abord que Jésus-Christ est le fils de Dieu puis fait référence à Isaïe qui annonce Jean-Baptiste comme un ange qui vient préparer sa venue. Luc commence par donner les raisons de son discours puis, par la phrase inscrite sur le chapiteau, parle de l'annonce faite par un ange à Zacharie de la naissance miraculeuse de Jean-Baptiste. Rappeler dans le chœur les deux personnages de Jean-Baptiste et de Zacharie rappelle ce que l'on a vu dans le rond-point de Notre-Dame-du-Port, mais présenté ici d'une façon plus discrète, puisque ni les images, ni les textes ne les nomment expressément.

Pourquoi ne pas avoir choisi la représentation traditionnelle des évangélistes ? Et pourquoi ne pas avoir inscrit les premiers mots de chacun ?

³⁹⁰ Chapiteau qui a d'abord été dans une collection particulière de la région, puis vendu en 1937 au musée *Victoria and Albert Museum* de Londres où il se trouve actuellement.

³⁹¹ FAVREAU 1995, p. 228.

Répondre à la seconde question semble plus facile : les mots choisis sont plus significatifs, surtout pour les lecteurs qui connaissent par cœur ce qui précède et ce qui suit. On comprend que Jésus est de descendance juive (Matthieu), que Jean-Baptiste est envoyé pour préparer sa venue (Marc), que la naissance de Jean-Baptiste est elle-même un miracle (Luc) et qu'il témoignera que Jésus est Dieu (Jean).

Il devient ensuite plus facile de répondre à la première question : les textes sont des annonces de la double venue de Jean-Baptiste et de Jésus et comme les anges sont traditionnellement considérés comme les messagers de Dieu, on peut en conclure que ce choix iconographique est là pour insister sur le fait que les évangélistes sont des messagers de Dieu et que leurs textes sont la parole de Dieu.

Le concepteur a sans doute voulu éviter la représentation traditionnelle des quatre vivants qui a pour inconvénient de porter la référence à la vision d'Ezéchiel ou bien toutes sortes de connotations issues de commentaires des Pères sur la nature du Christ qu'ils en déduisent généralement³⁹². Mais, dans le contexte paradisiaque des deux chapiteaux précédents, il vient aussi à l'esprit que les exégètes ont souvent comparé les quatre évangiles aux quatre fleuves du paradis. Bruno d'Asti (ou de Segni 1045/49-1129), dans son premier livre des *Sentences*³⁹³, consacré aux figures de l'Église, parle de l'arbre de vie qui est le Christ, puis parle des bons et des mauvais arbres qui sont les fils de l'Église et poursuit en expliquant que les quatre fleuves qui coulent de la source signifient les quatre évangiles qui coulent de la poitrine du Christ et qui accueillent la doctrine de la foi. Puis suit un long développement où les évangélistes rejoignent l'idée des messagers de Dieu : Phison c'est « *oris mutatio* » (changement de la bouche), d'où l'idée que la prédication, de l'évangile change l'homme ; Gyron c'est « *pectus* » (la poitrine), l'allusion se rapporte à Jean qui, reposant sur la poitrine du Christ, a bu à ce fleuve qu'est le Christ ; Tigris c'est « *sagitta* » (la flèche), rappelant que le Seigneur envoie ses flèches, c'est-à-dire les apôtres prêcher dans le monde entier pour convertir ; Euphrate c'est « *fertilitas* » (la fertilité), les conversions se multiplient. On peut être surpris par ce genre de commentaires, mais il rentre tout à fait dans la mentalité des auteurs de l'époque qui cherchent à expliquer chaque fait sur plusieurs niveaux de signification. Ils suivent en cela une tradition ancienne comme le montre Julia Valéva dans son article à propos de la « tombe aux archanges » de Sofia qui date du IV^e ou V^e siècle. Elle cite Iréné (vers 130-202) qui compare les quatre évangiles aux quatre coins de l'univers et le tétra morphe d'Ezéchiel aux quatre points cardinaux et aux quatre vents ; elle ajoute qu'Origène (vers 185-254) réfléchissait à la rédemption du monde dans lequel les quatre éléments seraient les quatre évangiles³⁹⁴. Pour finir, citons Honorius qui, à propos du paradis, explique que la source au milieu du paradis (jardin des délices, Église) c'est le Christ, les quatre fleuves qui en sortent ce sont les quatre évangélistes (les quatre fleuves spirituels) qui arrose tout le jardin de l'Église³⁹⁵.

La même iconographie se rencontre à Saint-Priest de Volvic, mais aussi à Sainte-Foy de Conques où les anges-évangélistes sont placés à la croisée du transept, au milieu d'autres anges. Quatre tiennent des livres et quatre des phylactères, sur lesquels est indiquée leur nature : deux archanges (Gabriel et Raphaël), un chérubin, un séraphin et quatre évangélistes. Cette fois, ils sont donc bien compris comme des envoyés du ciel, parmi les autres.

³⁹² Par exemple le lion est le symbole de la royauté du Christ, le taureau celui du Christ en tant que victime, l'homme parle de son incarnation, l'aigle de sa divinité et de sa glorieuse ascension.

³⁹³ P. L. 165, 971 et suivantes, *De fluminibus novis*.

³⁹⁴ VALÉVA 1986, p. 5-28.

³⁹⁵ P. L. 172, 833 B, *Speculum Ecclesiae, De nativitate Domini*.

Conclusion

Cet ensemble de cinq chapiteaux laisse insatisfait : la qualité de la sculpture mais aussi l'originalité de la pensée exprimée font regretter de ne pas pouvoir connaître le reste du programme. On constate évidemment que les analyses des chercheurs se modifient au fur et à mesure des découvertes comme par exemple Jean Wirth qui, en en connaissant quatre, constate : « les Saintes Femmes au tombeau, rappelant le jeu pascal *Quem quaeritis*, n'exigent pas la présence des scènes précédentes de la Passion et si certaines d'entre elles étaient figurées, elles se partageraient sans doute le programme avec d'autres scènes apocalyptiques et éventuellement d'autres chapiteaux non historiés.³⁹⁶ » Quant à Baschet, Bonne et Dittmar, ils insistent sur la « quaternité » omniprésente sur ces chapiteaux : quatre personnages identiques sur les quatre faces et pense qu'il s'agit de l'ordre profond que le Créateur a voulu inscrire dans son œuvre, en s'appuyant sur les textes de Glaber, Isidore et Raban Maur qui voient dans le chiffre « 4 » la structure essentielle de l'univers. Ils en concluent que cela figure l'harmonie paradisiaque retrouvée ou anticipée et renvoie à la dignité du sanctuaire et aux valeurs de perfection et de paix. Puis ils pensent que ces chapiteaux, composés par paires (deux avec personnages dans la végétation, deux avec des anges) devaient être disposés symétriquement autour de l'autel³⁹⁷.

En se tenant à ce que l'on voit on peut tout de même dégager quelques pistes qui semblent toutes converger vers l'idée de résurrection et de vie future : les textes de la Bible sont la parole de Dieu qui annonce et explique la venue du Christ (chapiteau des anges); sa mort et sa résurrection sont la preuve que cela est possible (chapiteau de la résurrection) et concernera aussi l'homme (chapiteaux des vents) ; dans la vie future l'homme jouira des fruits éternels (personnages dans les végétaux). Le sujet d'ensemble serait donc la résurrection (du Christ et des hommes) qui mène à la vie paradisiaque (hommes jouissant des fruits du paradis). Si on constate bien des paires, comme l'ont bien vu Baschet Bonne et Dittmar, notre lecture ne rapproche pas les mêmes chapiteaux. On aurait dans cette hypothèse : les deux résurrections (celle du Christ sur le chapiteau des Saintes Femmes, celle des hommes sur le chapiteau dit « des vents ») ; les deux représentations des jouissances du paradis (hommes dans les végétaux). Malheureusement il manque des pièces au puzzle, et s'il faut imaginer une autre paire formée avec les anges-évangélistes, il est bien difficile de proposer une hypothèse.

³⁹⁶ WIRTH 2008, p. 163.

³⁹⁷ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, Chap. II, p. 60-80.

E - Rond-Point de Notre-Dame d'Orcival

Les huit chapiteaux du chœur sont ornés de feuillages : aucun personnage. Seul un chapiteau montre des oiseaux et deux autres ont un motif d'entrelacs au dé. Les feuilles sont toutes des feuilles d'acanthes, mais les variations sont multiples.

1 - Les aigles (fig. 104)

Sur le chapiteau est le plus à l'est de la moitié nord du rond-point (Nr4) huit oiseaux sont répartis autour de la corbeille : un à chaque angle et deux adossés au centre de chacune des deux faces tournées vers l'autel et vers le déambulatoire. Leur allure les rapproche des aigles : bec de rapace et pattes fortes. Mais leurs ailes sont perlées au bord, ce qui leur donne un aspect plus décoratif que réel, et la queue des aigles d'angle se prolonge en feuillage, montrant qu'il ne s'agit pas d'aigles ordinaires. Ces oiseaux, placés aux angles de la corbeille, n'ont pas le corps dirigé sur l'angle, mais se retrouvent de face sur les deux côtés où sont installés les deux autres aigles ; ils sont donc vus de profil sur les côtés où s'épanouissent les feuillages qu'ils produisent. Le résultat est deux faces avec quatre aigles et deux faces avec de larges feuilles.

Il y a ici volonté de créer un ensemble de quatre aigles rassemblés sur une même face, ce qui est très différent de ce que l'on trouve d'habitude. D'habitude il y a un aigle par face ou un aigle sur chaque angle, jamais une telle accumulation. On pense alors à la phrase qui conclut le chapitre XVII de l'évangile selon saint Luc : « Partout où sera le corps, là aussi se rassembleront les aigles ». Or cette fin de chapitre parle de l'avènement de Jésus-Christ. Il s'agit d'une sorte de locution proverbiale que l'on trouve aussi dans l'évangile selon saint Matthieu (XXIV, 28), également à propos du retour du Christ et qui a été comprise traditionnellement comme tous les hommes ressuscités et renouvelés comme les aigles se rassemblant autour du corps du Christ qui a été immolé pour eux³⁹⁸. De nombreuses légendes sont attachées à l'aigle et le *Physiologus* en particulier en parle longuement³⁹⁹. On peut penser que cette représentation suggère l'assemblée des apôtres ou des saints rassemblés autour du Christ dans l'au-delà. En effet, l'ensemble des chapiteaux du rond-point, avec leur végétation luxuriante, pourrait représenter le paradis mais, contrairement à celui de Mozac, en serait une évocation plus intellectuelle, sans personnages.

Le fait que les aigles produisent eux-mêmes des feuillages aurait un sens dans ce contexte, puisqu'il est dit souvent que les justes poussent comme des arbres comme on l'a déjà noté : l'Éden est le jardin céleste « orné de toutes sortes de bons arbres, ce qu'il faut comprendre de la réunion des justes et du lieu saint sur lequel est bâtie l'Église [...] jardin spirituel de Dieu, comme à l'Orient [...] »⁴⁰⁰

Les deux autres faces montrent cette plante exubérante issue du plumage des oiseaux : elle est

³⁹⁸ Les commentateurs se sont posé beaucoup de questions, la phrase faisant, en apparence, référence aux rapaces qui se réunissent autour d'une charogne. VULGATE éd. GLAIRE, p. 2403 : « L'aigle proprement dit ne se nourrit pas de cadavres, ordinairement du moins. L'oiseau de proie dont il s'agit ici est le vautour pernoptère qui ressemble beaucoup à l'aigle et que Pline considère comme formant la quatrième espèce du genre aigle. »

³⁹⁹ PHYSIOLOGOS éd. ZUCKER, p. 78, article « aigle » : il cite entre autres celle-ci qui a été comprise par rapport au baptême ou à la résurrection : « Lorsqu'il devient vieux [...] il cherche une source d'eau pure et s'élève jusqu'aux régions de l'air qui sont près du soleil et il brûle ses vieilles plumes [...] puis il descend vers la source, s'immerge trois fois, et il est renouvelé. Agis donc comme cela, toi aussi, homme, [...] Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle ».

⁴⁰⁰ HIPPOLYTE S. C. 14, p. 103.

couronnée d'un bandeau perlé et de deux volutes accolées et produit elle-même deux feuilles sortant d'une gaine torsadée se terminant par une collerette perlée.

L'idée du chœur comme représentation du paradis est une idée ancienne. A. Grabar⁴⁰¹ l'évoque à propos de la tradition ancienne qui installait deux arbres à l'entrée du chœur, en général deux palmiers, eux-mêmes symbole du paradis. Jean Daniélou rappelle que la tradition voit dans le banquet messianique de la Sagesse, qui a lieu sur la montagne de Sion, l'accomplissement du banquet liturgique (l'eucharistie) qui a lieu dans le chœur de l'église, et souligne les trois niveaux de signification : le banquet sacré de l'Ancien Testament, le repas du Christ dans le Nouveau Testament et le banquet messianique annoncé par les prophètes et les apocalypses⁴⁰². Il n'est donc pas impossible que, dans la mesure où l'autel, au milieu du chœur, est considéré à la fois comme lieu du sacrifice, mais aussi comme figure du corps du Christ, le chœur soit conçu comme une image du paradis, les colonnes seraient alors une image des justes poussant comme des arbres, comme on l'a déjà vu à propos du chœur de Mozac.

Ajoutons que Marcello Angheben rejoint cette analyse en citant, à propos de son étude sur la prééminence des aigles sur les autres animaux et leur lien avec le chœur, les mêmes textes de Matthieu (XXIV, 28) et de Luc (XVII, 37) et cite à ce propos des exégèses très intéressantes pour notre propos. D'abord Jérôme et Hilaire pour qui les aigles sont les saints, puis le *Traité sur le baptême* d'Ambroise : « pense à l'endroit où tu reçois les sacrements célestes. Si le corps du Christ se trouve ici, les anges y sont aussi établis [...] Là où est le corps du Christ, là aussi sont les aigles qui ont coutume de voler pour fuir ce qui est terrestre, s'élancer vers ce qui est céleste. » Le catéchumène, en s'approchant de l'autel après son baptême devient un aigle qui s'envole vers le ciel⁴⁰³.

2 - Les chapiteaux à Feuillage

Tous sont composés de feuilles d'acanthé de très belle facture, en général placées sur deux niveaux, et de volutes aux angles supérieurs. Mais chacun se distingue par des particularités plus ou moins marquées, la différence étant généralement dans la variété du motif placé au dé de chaque face. Il faut ici renvoyer aux descriptions très savantes de L. Cabrero-Ravel qui analyse avec précision tous les chapiteaux à feuillage de cette église⁴⁰⁴. En introduction elle fait référence au chapiteau corinthien romain : « par les caractères de leur épannelage, leurs proportions, le traitement de leurs volumes, les principes d'altération de leur composition et leur types végétaux, les chapiteaux corinthiens et leurs dérivés qui constituent l'essentiel du décor sculpté de Notre-Dame d'Orcival témoignent pleinement de l'engouement des sculpteurs auvergnats pour les formes de l'Antiquité, que pouvaient leur inspirer les vestiges encore en place à proximité (Temple de Mercure sur le puy de Dôme, termes du Mont-Dore). »⁴⁰⁵

Deux chapiteaux portent, à cet emplacement, des entrelacs, l'un au nord et l'autre au sud (Nr2) et (Sr1) Ceux du chapiteau placé au nord (Nr2) (**fig. 105**) sont composés de deux brins qui, à chaque fois, sont issus du tronc torsadé de caulicoles placés symétriquement par rapport à la feuille centrale, et se terminent en rejoignant le feuillage issu de ces mêmes arbres. Ils forment une sorte de « 8 » dont chaque cercle serait traversé par une croix. Exprimé de cette façon, on serait tenté d'y voir une certaine symbolique, mais il faut rester prudent. L. Cabrero-Ravel explique⁴⁰⁶ : « L'entrelacs inséré au

⁴⁰¹ GRABAR 1968, p. 360.

⁴⁰² DANIELOU 1951, p. 190-213.

⁴⁰³ ANGHEBEN 2003, p.94.

⁴⁰⁴ CABRERO-RAVEL 2008, p. 28 et suivantes.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 33.

troisième registre de la corbeille perturbe peu le schéma corinthien. Il est substitué aux demi-feuilles engainantes des caulicoles. Dans la partie inférieure, deux couronnes dont les feuilles sont disposées une par face et par angle sont superposées. »

Les entrelacs du chapiteau placé au sud (Sr1) (**fig. 106**) sont plus différenciés. En premier lieu la face tournée vers le déambulatoire n'en possède pas, ils sont remplacés par une palmette très discrète. Les entrelacs des trois autres faces sont très différents les uns des autres : du côté de l'autel, la figure est composée de deux brins se croisant au centre d'un carré ; à l'ouest on retrouve la composition décrite pour le chapiteau du nord, mais le « 8 » serait, cette fois, à base de carrés ; la figure de la face est se compose d'un cercle traversé par un seul brin qui se divise en deux au départ, l'une des branches le traversant directement, l'autre formant des boucles, ce qui, au final, produit une sorte d'étoile.

Le deuxième chapiteau placé au sud (Sr2) (**fig. 107**) possède, sous le dé médian, de grosses fleurs. Seule la face est n'en possède pas, elle est remplacée par une grosse palmette formée d'une feuille descendante et retroussée en bas. Contrairement aux autres chapiteaux les feuillages sont plus complexes : grandes feuilles centrales et feuilles d'angle issus de quatre gaines torsadées (deux à chaque angle). La fleur placée du côté du déambulatoire est la plus simple : deux corolles emboîtées, l'une, plus petite, servant de cœur à l'autre ; la fleur placée du côté de l'autel est une variation du même modèle mais une sorte de lien l'attache à l'abaque en son centre. La fleur placée à l'ouest est beaucoup plus complexe : elle semble issue de deux tiges produites par de petits arbres dissimulés derrière la grande feuille centrale ; ses pétales sont formés de feuilles inclinées, lui donnant l'aspect d'une roue en mouvement. L'originalité étant ici les caulicoles qui structurent les angles du chapiteau, leurs gaines torsadées marquant fortement son profil. Toutes ces différences entre les fleurs sont-elles de simples variations formelles ou sont-elles porteuses de signification ? Là aussi on hésite à se prononcer.

Les autres chapiteaux à feuillages Le premier de la partie nord (Nr1) (**fig. 108**) est identique sur ses quatre faces ; le troisième au sud (Sr3) (**fig. 109**) semble régulier au premier regard, mais de nombreuses variantes animent les faces et le motif placé au dé varie même s'il s'agit toujours de feuilles ; le dernier de la partie sud (Sr4) (**fig.110**) a ses quatre faces presque identiques d'infimes détails pouvant les distinguer.

Conclusion

Après avoir étudié les ronds-points des autres églises qui, à cet emplacement privilégié du bâtiment, proposent des sujets renvoyant à une pensée très élaborée, on ne peut se contenter de voir dans ce décor de feuillage une simple ornementation décorative. Il semble qu'il faille privilégier une pensée plus religieuse, même s'il est bien difficile d'en apporter la preuve. L'idée de voir dans le décor de ce rond-point une évocation du paradis est séduisante : les colonnes seraient des arbres plantés dans le paradis, les justes seraient rassemblés comme des arbres poussant et fleurissant autour du Christ-autel, et les saints rassemblés comme des aigles. Dans cette graduation peut-on voir différentes catégories d'occupants du paradis ?

Beaucoup de passages de la Bible utilisent la métaphore de l'arbre pour parler de l'homme et les exégètes n'ont pas manqué de leur emboîter le pas. Citons par ordre chronologique : Origène (y vers 250) qui explique que l'homme est un arbre planté dans le Christ et doit porter des fruits⁴⁰⁷. Il revient plusieurs fois sur le sujet : « Produisez des fruits qui soient dignes de la conversion [...] la charité est le fruit de l'esprit, la joie est le fruit de l'esprit ainsi que la paix, la patience, la bénignité, la

⁴⁰⁷ ORIGÈNE S. C. 238, p. 195.

bonté, la fidélité, la douceur, la tempérance et le reste.⁴⁰⁸ », et Grégoire le Grand (ý vers 604) précise bien l'idée : « Le mot arbre évoque aussi l'homme [...]. Que désigne l'arbre, sinon la vie de tout homme juste ? Car l'arbre garde l'espérance ; si on le coupe, il reverdira de nouveau, et lorsque dans la passion le juste est frappé de mort pour la vérité, il recouvre la vie dans la verte fraîcheur de la vie éternelle⁴⁰⁹ » Puis il continue les comparaisons en parlant des racines, du tronc et des fruits. Mais les commentaires varient selon les circonstances. Par exemple la racine est la pensée personnelle, mais devient la sainte prédication chez le juste. Et l'homme est tantôt un arbre tantôt seulement la feuille d'un arbre, il peut aussi être comparé à une fleur ou à un fruit⁴¹⁰.

Pour les auteurs plus proches chronologiquement des chapiteaux, citons Gueric d'Igny (ý en 1157) qui, dans deux sermons pour la fête de saint Benoît, abuse de la figure de l'arbre⁴¹¹ : « Celui-ci (Benoît) a poussé ses racines jusqu'à l'eau (...). C'est qu'il a conscience qu'il est planté dans la foi et enraciné dans la charité (...) Alors pourquoi cet arbre béni craindrait-il la chaleur ou se soucierait-il de la sécheresse, lui qui a l'eau vive, c'est-à-dire la grâce de l'esprit, ne cesse de fournir le suc vital de l'espérance et de la charité, pour que son feuillage soit toujours vert, c'est-à-dire sa parole toujours pleine de grâce et de vérité et qu'il ne cesse jamais de porter comme fruit toute espèce d'œuvres de piété ». Il va aussi comparer l'homme à un arbre renversé⁴¹², cette idée qui se retrouve aussi dans un texte de Guillaume de Conches⁴¹³. Pour terminer, il faut faire mention des commentaires d'Honorius (ý en 1153) qui, à propos des arbres, ne parle pas directement de l'homme mais de ses sentiments et de ses actes et en particulier l'amour : « la racine qui s'enfonce dans la terre c'est l'amour par lequel on honore le prochain sur la terre. Le tronc qui s'élève dans les hauteurs, c'est l'amour honorant Dieu. Les branches de l'arbre ce sont les différentes vertus de charité ; les feuilles ce sont les bonnes paroles ; les fleurs la bonne volonté ; les fruits les bonnes œuvres ; la semence la doctrine [...]»⁴¹⁴ ».

En fait, l'arbre est un outil multiforme, qui sert à exprimer beaucoup de choses, et il est bien difficile de se prononcer avec certitude. Devant un décor aussi sophistiqué, on est séduit par ces figures introduites dans les feuillages et qui, par leur disposition, semblent n'avoir pas été mises au hasard, même si nous ne possédons pas les clés pour comprendre la pensée qui est peut-être exprimée. Ce sont les oiseaux qui, par leur présence incongrue, nous ont fait imaginer une pensée différente d'une simple décoration. Puis les entrelacs posent question et, pour finir, les fleurs aussi. Par l'absence de personnages est signifiée une sorte d'intemporalité qui convient bien au lieu le plus sacré de l'édifice, lieu qui doit, avant tout, mettre en valeur l'autel et la cérémonie qui s'y déroule. Et l'idée de paradis n'est pas en contradiction.

Faut-il alors revoir la lecture des autres ronds-points ? Les colonnes avec chapiteaux à feuillages du rond-point de Notre-Dame-du-Port, par exemple, feraient-ils allusion au paradis et ne seraient-ils pas simplement pour séparer les groupes de chapiteaux figurés ? Rien n'est moins évident. L'image de la colonne ou de l'arbre est multiforme et peut renvoyer à des idées très différentes. Dans l'art roman, aucune image n'est totalement univoque et sa signification dépend toujours du contexte.

⁴⁰⁸ ORIGÈNE S. C. 87, p. 307.

⁴⁰⁹ GRÉGOIRE LE GRAND S.C. 212, XII, 5, p.53 et suivantes.

⁴¹⁰ *Ibid.* . XI, p. 125 et suivantes.

⁴¹¹ GUERIC D'IGNY S.C. 262 ,1^{er} sermon, p. 41-2 ; S.C. 202, 2^o sermon, p. 58-1.

⁴¹² *Ibid.*, 2^o sermon p. 37-7.

⁴¹³ LEMOINE 2004, p. 110.

⁴¹⁴ P. L. 172, 278, *Expositio in psalmos selectos*.

F - Rond-point de Saint-Saturnin

Les chapiteaux du rond-point du chœur sont tous constitués de feuillages(**fig. 111**). Aucun motif figuré ne vient, comme à Orcival, suggérer une volonté d'exprimer une idée particulière.

Cinq chapiteaux sur les six montrent des feuilles lisses organisées sur deux niveaux, et sur trois d'entre eux (Nr1, Nr2 et Sr3) est ajouté un troisième niveau constitué de volutes terminant leur enroulement dans les angles de la corbeille. Sur un autre (Sr2) deux caulicoles très simples, entièrement lisses, constituent une troisième couronne. Ces feuilles lisses ne sont pas pour autant monotones, elles varient par leur nombre et par quelques détails : ajouements, extrémités retroussées, terminées en volutes ou en fruit.

Seul un chapiteau (Sr1) est différent : des feuilles d'acanthes de facture assez grossière se répartissant sur deux niveaux. La couronne du bas est formée de petites feuilles, deux par faces et une dans chaque angle, leur extrémité se retournant pour former une sorte de bouton ; la couronne du haut est constituée, au centre de chaque face, d'une grande feuille se terminant par une palmette retombante, et à l'angle de la corbeille d'une grande feuille retroussée. Pourquoi un chapiteau différent à cet emplacement ? Rien ne nous permet de répondre à cette question.

Devant ce vide d'image il est tentant de penser que le concepteur n'était pas sensible à la sculpture figurée pour transmettre son expérience spirituelle. Il faut alors penser à la démarche de saint Bernard et il faudra examiner si les chapiteaux de la nef donnent quelques indices. L'architecture étant d'une grande qualité et la sculpture des feuillages aussi, il ne peut s'agir que d'une volonté affirmée.

G - Rond-point de Saint-Priest de Volvic

Six chapiteaux sont répartis autour du rond-point : quatre essentiellement ornés de feuillages et trois à sujets figurés.

1 Le donateur (Sr1) (fig. 112)

Caroline Roux parle de scène de fondation et souligne la rareté du sujet⁴¹⁵. Il faudrait ajouter : rare par son ampleur, par comparaison avec le chapiteau du chœur de Notre-Dame-du-Port, puisqu'ici la scène de donation occupe un chapiteau entier et qu'un autre chapiteau consacré aux vertus cardinales peut sans doute y être associé, comme la psychomachie à Notre-Dame-du-Port est associée au donateur.

Sur ce chapiteau, les personnages et les objets se détachent en fort relief sur un fond figurant un mur appareillé de petites briques très régulièrement disposées en lits successifs. Ce dispositif produit l'effet d'être à l'extérieur d'une sorte de tour, même si l'on pense qu'il s'agit plutôt de la représentation d'un intérieur fragmenté en quatre scènes. Un long texte explicatif court tout autour du tailloir (qui ne fait pas partie du chapiteau mais dont l'iconographie est totalement liée à ce dernier).

Face tournée vers l'autel

La face tournée vers l'autel montre un civil et un ecclésiastique debout de chaque côté d'une colonne surmontée d'un chapiteau à feuillage et supportant une double arcature, dont ils tiennent le fût. Les deux personnages occupent les angles de la corbeille. Leurs gestes sont symétriques : une main sur la colonne l'autre posé à plat devant lui-même comme pour désigner soit la colonne soit l'autre personnage. Il y a donc action commune, donation ou plutôt fondation commune. Le texte du tailloir, qui court sur l'ensemble des quatre faces, explique le but de la fondation : *PRO ANIMA SUA ET CONJUGIS INCIPIT DONALIA : SANCTI PRECTI : QUE FECIT : GUILLELMES : DE BEZAC* (commence la donation de saint Priest que fit Guillaume de Bezac pour le son âme et celle de son épouse)⁴¹⁶. On note que, si l'épouse du donateur est associée dans l'inscription, elle ne l'est pas sur l'image : c'est un ecclésiastique qui tient la colonne avec lui, contrairement aux autres exemples de la région sur lesquels le couple encadre une colonne : chapiteau de Saint-Beauzire de Trizac (15)⁴¹⁷ ou Saint-Vital-et-Saint-Agricol de Bulhon (63). Personne, jusqu'à ce jour, n'a pu identifier ce personnage, le toponyme n'a pas été relevé en Auvergne et la seule commune portant ce nom est en Ariège.

Autres faces

Les trois autres faces constituent une seule scène : deux anges placés sur les angles de la corbeille, tiennent des gonfanons sur la face médiane (à la façon de ceux qui gardent habituellement l'entrée de la Jérusalem céleste) et étalent leurs ailes sur les faces latérales, intégrant ainsi les éléments qui s'y trouvent.

Du côté de l'autel, l'ange passe la main droite derrière la colonne d'une sorte de *ciborium* pour bénir un calice posé sur un autel. Mais ce que l'on identifie d'abord comme un *ciborium*, à cause de l'échelle de la représentation, est construit à la façon d'une église : colonnes avec chapiteaux supportant un arc ouvert dans un mur appareillé de la même façon que le fond du chapiteau et couvert d'un toit triangulaire à tuiles. Il s'agit donc probablement d'une représentation de la consécration de l'église fondée : l'autel avec le calice renvoyant à la messe de fondation. On peut en déduire l'idée

⁴¹⁵ ROUX 2003, p.434.

⁴¹⁶ FAVREAU 1995, p. 246.

⁴¹⁷ MOULIER 1999, p. 145.

d'une bénédiction divine pour cette fondation.

Du côté du déambulatoire, l'autre ange tient un objet rond qui pourrait être un encensoir et la scène se termine par une sorte de caulicole : tronc terminé par une collerette d'où émergent deux feuilles et une tige centrale produisant elle-même une feuille encore enroulée : cet ensemble ressemble beaucoup aux caulicoles très répandus sur les chapiteaux à feuillages.

Par la position des ailes des anges, étalées au-dessus de l'ensemble des trois faces, on peut comprendre une protection divine. Donc, d'une part l'église est sous protection, ce que l'on comprend aisément, mais la plante de la face opposée aussi. Que représente-elle ?

On remarque alors que, placée dans le dos du fondateur, elle fait pendant à l'église placée dans le dos du clerc. Peut-on oser une explication ? Le clerc représente la vie religieuse, la vie spirituelle, le donateur la vie civile, la vie matérielle. L'église est le lieu d'action du religieux, la plante représenterait donc la terre, lieu d'action du laïc. Dans cette fondation seraient donc réunis le religieux et le civil, mais aussi l'église et la terre, toutes deux sous protection divine.

2. Les vertus cardinales (Sr3) (fig. 113)

De la même façon que sur le chapiteau précédent, les textes sont écrits au-dessus des scènes, ici sur l'abaque du chapiteau. Le fond de la corbeille est composé de godrons verticaux recouvrant entièrement la surface et sur lequel se détachent quatre personnages placés dans les angles qui tiennent chacun un objet dans chaque main, ces objets étant placés au centre de chaque face. Un seul n'en tient qu'un.

Trois de ces personnages sont des religieux barbus, un est un soldat imberbe. Les inscriptions placées au-dessus semblent alors faire référence aux objets placés en dessous. Seul un des personnages, comme on l'a signalé, tient un de ses bras rabattu devant lui, rompant ainsi la chaîne continue des gestes. Cette cassure dans l'enchaînement des figures nous incite à voir ici le début du déroulement des idées.

Justice (face nord)

Sur la face nord, l'inscription est *JUSTITIA*. Au centre est représentée la balance, attribut habituel de la justice. C'est un religieux, vêtu d'une longue aube, recouverte d'une chasuble retenue au centre par une agrafe, qui tient cette balance de la main droite. De la main gauche il tient, sur la face suivante, une lance conjointement avec le soldat. Il réunit donc, dans sa personne, la justice et la tempérance.

Tempérance (côté autel)

Le soldat, vêtu d'une cote de maille s'arrêtant aux genoux et aux coudes, tient de la main droite la lance, sa main étant placée au-dessus de celle du religieux qui la tient de sa main gauche. L'inscription est ici : *TEMPERANTIA*. Tous deux sont donc sensés discipliner leurs désirs et leurs passions. Mais pourquoi une lance comme attribut de la tempérance ? À moins que la tempérance ne soit signifiée par le geste du religieux qui, en se saisissant de la lance du soldat, le contrôle, c'est-à-dire l'empêche de s'en servir. L'idée serait alors qu'il joint la justice et le contrôle de la guerre, il modère les impulsions guerrières du soldat par l'exercice de la justice qui peut éviter les agressions.

Force (face sud)

Sur cette face le texte est *FORTITUDO*. De sa main gauche le soldat tient un bouclier. La partie basse de l'objet est endommagé, mais on peut penser qu'il reposait sur l'astragale. Le soldat est donc dans une position de repos, la lance et le bouclier présentés symétriquement, comme en

représentation. Au-dessus du bouclier un religieux tient un livre. Les deux gestes s'opposent : main par-dessus le bouclier et main sous le livre. Le livre est fermé. Tenu par un ecclésiastique, un livre ne peut être que religieux, et très certainement le livre par excellence, c'est-à-dire la Bible. L'idée de protection du soldat par un bouclier serait-elle unie à la protection divine de la Bible pour le religieux ? On pense alors aux très célèbres paroles de l'épître aux Ephésiens (VI, 16) : « Prenez surtout le bouclier de la foi [...] », mais aussi au leitmotiv des psaumes, qui répète sans cesse que le Seigneur est le bouclier du croyant⁴¹⁸. On aurait donc ici l'idée de guerre vue parallèlement sur les deux plans civile et religieux, la protection matérielle du bouclier étant montrée inférieure, par sa position, à la protection divine du texte sacré placée au-dessus.

Le soldat semble contraint des deux côtés : tempérer ses pulsions guerrières représentées par la lance ; préférer la protection divine à la protection matérielle du bouclier.

Humilité (côté déambulatoire)

L'inscription est : *UMILIT[AS]*. Le religieux qui propose la protection divine de sa main droite, tient de sa main gauche une plante qui semble encore petite et pousse sur l'astragale. Il serre dans sa main une tige qui sort d'un ensemble de feuilles et qui, bizarrement ne ressort pas au-dessus de sa main. Alors que sa main droite, tournée vers le haut, portait bien haut le livre, sa main gauche est dirigée vers le bas. Manifestement il est fait une opposition entre la plante terrestre en bas et les paroles célestes en haut. Dans ce personnage seraient unies la force de la parole divine du livre et l'humilité de la condition terrestre.

Le quatrième personnage participe à l'idée d'humilité en brandissant une épée. S'agissant aussi d'un religieux, on pense de nouveau à l'épître de saint Paul (Ep. VI, 17) qui recommande de prendre aussi « le glaive de l'Esprit qui est la parole de Dieu ». Le « E » majuscule de cette citation montre bien qu'il s'agit de la pensée divine qui, sur l'image, domine la condition terrestre de l'individu.

Mais pourquoi « le glaive de l'Esprit » pour exprimer l'humilité ? Faut-il comprendre que l'esprit est au-dessus du corps ? Que l'esprit doit combattre le corps ? L'humilité serait alors à comprendre comme une incitation à intérioriser la vie terrestre, ce que pourrait exprimer le geste de ce dernier personnage : la main gauche refermée sur sa poitrine.

Conclusion

L'opposition du matériel et du spirituel est mis en évidence par la superposition des objets et l'alternance des personnages, dans un jeu de rapports tout à fait savant. De plus, la face tournée vers l'autel, sur laquelle un religieux et un laïc tiennent la même arme, renvoie visuellement à la première face du chapiteau de la fondation sur laquelle, de la même façon, un religieux et un laïc tiennent la même colonne. Mais alors que pour la Tempérance la main du religieux est placée en dessous de celle du soldat, sur la scène de fondation elle est placée au-dessus de celle du civil.

La similitude d'organisation des deux chapiteaux incite à voir dans le second une explication du premier : les vertus cardinales comme idéal des deux personnages réunis dans cette donation.

Une autre remarque s'impose : les religieux des scènes allégoriques sont barbus contrairement au religieux de la scène contemporaine, montrant certainement par là une idée de sagesse intemporelle.

⁴¹⁸ (Ps. VI, 16) : « Seigneur, tu es mon bouclier », (Ps. XVIII, 31) : « Il est le bouclier de tous ceux qui l'ont comme refuge », mais aussi (VII, 11), (XXVIII, 7), (XLVII, 10), (LIX, 12), (LXXXIV, 12), (CXIX, 114).

3- Les anges-évangélistes (Nr3) (fig. 114)

On retrouve ici le sujet des évangélistes, déjà analysé à propos du chœur de Mozac, représenté par des anges. Il n'est donc pas nécessaire d'y revenir. Notons simplement ici la variation du motif qui s'intercale entre les anges, en bas de la corbeille : deux feuilles et une fleur, le quatrième motif ayant été cassé. Seule la fleur présente des particularités : une corolle composée de pétale retournés vers l'intérieur et encadrant un vide dans lequel pénètre une sorte de tige issue de l'astragale et qui ressort au-dessus, se dirigeant vers la gauche pour monter en oblique derrière la manche de l'ange portant le nom de Jean. Le but de cette représentation singulière nous échappe.

4 Les chapiteaux à feuillage

L'un (Sr2) (fig.115) ne porte que des feuilles, organisées sur deux rangs, d'où sortent des volutes qui viennent s'enrouler aux angles de la corbeille. Il sépare le chapiteau du donateur de celui des vertus.

Un autre (Nr2) (fig. 116) possède une couronne de feuilles en bas d'où sortent des tiges produisant en haut des caulicoles qui s'enroulent ou sont liés ; au niveau supérieur le centre de chaque face est alternativement une fleur ou un entrelacs.

Le troisième (Nr1) (fig. 117) est également organisé sur deux niveaux : une couronne de feuilles en bas, un grand caulicole en haut qui se divise en deux branches, enroule ses feuilles aux angles et produit un fruit sous le dé. Mais sur la face tournée vers le déambulatoire c'est un visage d'homme barbu qui semble pousser sur la tige centrale. Elle est grande (environ les deux-tiers de la hauteur de la corbeille) et est encadrée par deux larges feuilles d'acanthé qui constituent les angles. Que vient faire ici ce visage ? Veut-il simplement suggérer que l'homme appartient à la nature ?

Conclusion

On remarque que les trois chapiteaux figurés (donation, vertus, évangélistes) ont leur surface entièrement occupée par des personnages et des objets, ils parlent d'idées en rapport avec l'église et la religion, ils n'accueillent aucune végétation, mis à part l'énigmatique rameau de « l'humilité » ou le grand caulicole placé derrière le donateur. Placer un végétal derrière un personnage semble indiquer un renouveau : le personnage « reverdit » grâce à son action, c'est-à-dire se renouvelle spirituellement. Ici c'est grâce à son don (de même que sur le chapiteau de l'église de Bulhon) alors que sur un chapiteau de l'église Saint-André de Besse-en-Chandesse, c'est en se contrôlant (singé tenu en laisse).

Les quatre autres chapiteaux sont au contraire couverts de végétation et n'accueillent qu'un seul personnage, réduit à une tête. Pourrait-il s'agir de l'homme ordinaire, qui appartient au monde terrestre ? Alors que les autres personnages font partie de l'histoire soit de l'église, soit de l'Église ?

Quand on connaît le goût des hommes de cette époque pour les chiffres, on note comme argument supplémentaire l'opposition entre trois chapiteaux dans le premier groupe (personnages) et quatre dans le second (végétation). Chiffres qui renvoient habituellement au ciel (à cause de la Trinité) d'une part et à la terre (à cause des quatre éléments) d'autre part.

On est alors tenté de comprendre, pour les chapiteaux végétaux, que la terre produit des feuilles, des fleurs, des fruits, mais aussi des idées plus abstraites (entrelacs) et des humains. D'autre part, le donateur et le clerc, seuls personnages terrestres dans le premier ensemble (surtout composé d'anges et de personnages allégoriques), pourraient inciter à penser que cette fondation commune les a sortis du contexte terrestre (les quatre chapiteaux végétaux) et les a introduits dans un monde plus céleste où règnent les anges et les personnages allégoriques.

H - Rond-point du chœur de Saint-Étienne de Maringues

Comme on le verra, c'est dans le déambulatoire qu'ont été concentrées toutes les sculptures figurées

Le rond-point n'accueille qu'un seul chapiteau à personnages. Ce chapiteau (Sr3) (**fig.118**) comporte, sur sa face nord, un cartouche avec une inscription expliquant l'origine des scènes représentées : *NONE DECEM MUNDATI SUNT ET NOVEM UBI SUNT* (Est-ce que les dix n'ont pas été purifiés ? Et les neuf autres, où sont-ils ?). Il s'agit de l'évangile de Luc (XVII, 17) racontant la guérison de dix lépreux. R. Favreau⁴¹⁹, qui l'a transcrite, la date du XII^e siècle sans plus de précision. Mais B. Craplet pense que ce chapiteau n'est pas roman⁴²⁰, opinion reprise dans l'inventaire des Monuments Historiques qui précise « sans doute re-sculpté au XIII^e siècle à l'occasion de l'installation à Maringues d'une maladrerie qui se trouvait au quartier Saint-Lazare (route de Clermont) ». L'hypothèse semble crédible d'autant plus que, sur la face sud, il s'agit bien d'une scène de donation qui est représentée (personnage tenant une colonne), scène qui pourrait faire référence à cette fondation. L'ensemble garde certains caractères romans, mais on note une moindre cohésion de l'ensemble : personnages plus dispersés sur un fond vide et disfonctionnements dans la sculpture qui néglige certaines parties (corps coupés de façon aléatoire des six personnages de la face est, et nombre insuffisant) et au contraire s'attarde sur les détails des représentations du Christ qui semble d'une autre main, plus habile.

Les autres chapiteaux sont tous à feuillages, composés de feuilles plates et sculptées de façon très frustes. L'organisation des feuilles reprend les schémas habituels en les simplifiant au maximum (**fig. 119**). Il semble donc que l'on se trouve dans la même optique qu'à Saint-Saturnin, un chœur vide d'images figurées sans doute voulu par la sensibilité du concepteur. Mais ici le dépouillement va beaucoup plus loin puisque même les feuillages sont réduits au minimum.

⁴¹⁹FAVREAU 1995, p. 220.

⁴²⁰CRAPLET 1955, p. 33.

I – Rond-point du chœur de Saint-Médulphe de Saint-Myon

B. Craplet ne dit rien des chapiteaux de cette église mais il s'agit bien d'un ensemble roman. Pourtant, si les chapiteaux du côté sud du rond-point ne semblent pas poser de problème d'authenticité, ceux du côté nord paraissent avoir été refaits.

Comme à Maringues, un seul chapiteau (Sr2) (**fig. 120**) montre des personnages : deux minotaures et un diable entre deux personnages. Cette dernière scène est orientée vers le déambulatoire, alors que les minotaures sont du côté de l'autel. Il semble que, là aussi, le rond-point ait servi à garder le souvenir d'un évènement : un pacte avec le diable ou une soumission. Mais aucune inscription ne nous renseigne sur le sujet : idée du concepteur ou évènement historique ? B. Phalip cite ce chapiteau comme « la seule figure moralisatrice de l'édifice » et montre en photo cette face avec la légende suivante : « le démon tenant les réprouvés liés par le péché »⁴²¹.

La scène montre deux personnages, l'un barbu, l'autre imberbe, placés sur les angles de la corbeille. Au centre un diable unit leurs mains ; il est disposé frontalement, ailé, son corps et son visage marqués de striures figurant certainement des rides, ses cheveux implantés au niveau des sourcils et dressés à la verticale, des pattes d'animal. Il semble sourire, les lèvres entrouvertes, et ses ailes passent derrière la tête des deux personnages, les englobant dans un même ensemble.

Cette scène est séparée de celle des minotaures, de chaque côté, par un arbre ressemblant aux caulicoles souvent rencontrés, mais plus simples. Ils ne sont pas placés au centre de la corbeille, mais directement derrière les deux personnages précités. En effet, les deux personnages de la face nord sont des hybrides et leurs corps animaux débordent largement sur les faces latérales : ils ont une tête humaine munies d'oreilles animales et de cornes énormes, auxquels s'ajoutent un corps animal avec une queue se terminant par un énorme fruit ressemblant à une pomme de pin ; l'un est imberbe l'autre barbu et ce dernier ne possède pas d'oreilles. Ils tiennent d'une main leur queue, de l'autre la tige d'une plante placée entre eux.

L'association entre les deux scènes ne doit certainement rien au hasard et le fait, qu'à chaque fois, l'un des personnages est barbu et l'autre non incite à faire un parallèle entre les deux images. Mais pour trouver la clef de lecture et les raisons de cette juxtaposition, il faut d'abord examiner ce que signifient ces hybrides dans une église.

1 - Les minotaures

Il s'agit ici de minotaures : à la différence des centaures qui sont formés d'un corps d'équidé et d'un buste et d'une tête humains, les minotaures sont formés à partir du taureau. Et si, comme ici, les pattes ou les détails de la partie animale n'offrent pas de détails significatifs, les énormes cornes suffisent à caractériser cet hybride. Cette identification peut être affirmée car deux exemples régionaux sont accompagnés d'inscriptions qui les identifient formellement : un chapiteau de l'église Saint-André de Besse-en-Chandesse (**fig. 121**) et un autre dans le déambulatoire de Saint-Etienne de Maringues (**fig. 122**). Sur le premier, déformé sans doute par l'ignorance du sculpteur, on lit : *MINORTA VRS* ; sur le deuxième *MEDIO TAURI*. Le personnage est donc bien à moitié taureau.

⁴²¹ PHALIP 2013, p. 98.

Le Minotaure, dans la mythologie grecque, est un être hybride né des amours de Pasiphaé, femme de Minos et d'un taureau envoyé par Poséidon. L'histoire est trop connue pour que l'on y revienne ici. Rappelons simplement que cet être était considéré comme dangereux et fut enfermé dans le labyrinthe, où il fut finalement tué par Thésée grâce à l'aide d'Ariane.

La première remarque qui s'impose est que le Minotaure grec a une tête de taureau et un corps d'homme, alors que le minotaure chrétien, sur ces trois chapiteaux, a au contraire une tête d'homme et un corps animal ; ou plus exactement deux corps, puisque composé d'un homme sans les jambes et d'un taureau sans la tête. Quant à l'identification du corps avec celui d'un taureau, elle n'est pas toujours évidente car les sabots sont souvent peu identifiables, soit à cause de la médiocrité de la sculpture, soit à cause de l'astragale du chapiteau en fort relief, qui avec l'effet de perspective masque le bas des pattes. C'est sans doute pour cette raison que l'on a affublé les têtes d'homme de cornes et d'oreilles. Cela permet de les rendre plus identifiables et il y a donc ici une volonté d'éviter qu'ils soient confondus avec les centaures. Une autre remarque s'impose : alors que le Minotaure de la mythologie est indissociable du labyrinthe, ici il n'y est jamais fait allusion. Dans presque tous les exemplaires de la région, il est présenté tenant la tige d'une plante ou d'un arbre.

Le thème du labyrinthe semble avoir évolué séparément. Il a, en fait, traversé les siècles sans grand changement : un dessin géométrique composé de méandres. À Chartres, Auxerre, Reims, Amiens, etc... ils sont inscrits dans le sol des cathédrales et témoignent qu'ils ont bien été utilisés comme symbole chrétien. C'est à Orléansville (ancien *Castellum Tingitanum* romain et la plus ancienne basilique chrétienne d'Afrique du nord, en Algérie) que l'on trouve le plus ancien labyrinthe chrétien connu (IV^e siècle)⁴²². Il est orné en son centre d'un carré où s'entrecroisent les mots *SANCTA ECCLESIA*. Le parcours du labyrinthe conduit donc à l'Église Sainte, c'est-à-dire la Jérusalem céleste.

Parmi les labyrinthes connus, notons celui de Saint-Savin de Plaisance (Italie)⁴²³, daté du XI^e siècle qui comporte une inscription particulièrement intéressante pour nous : d'une part la date est assez proche des églises romanes qui nous intéressent, d'autre part cette inscription est très explicite :

*HUNC MUNDUM TIPICE LABERINTHUS DENOTAT ISTE INTRANDI LARGUS,
RECEDENTI SET NIMIS ARTUS SIC MUNDO CAPTUS, VICIORUM MOLE GRAVATUS VIX
VALET AD VITE DOCTRINAM QUIUSQUE REDIRE.*

Que l'on peut traduire ainsi : « Ce labyrinthe représente symboliquement le monde présent. Il est large (facile) pour celui qui y entre, mais bien compliqué (difficile) pour celui qui veut en sortir (s'en détacher). Ainsi, celui qui est prisonnier du monde, agréablement alourdi par les vices, a beaucoup de peine à revenir à la sagesse chrétienne de la vie. » On ne pouvait rêver d'explication plus claire : le labyrinthe représente la vie sur terre, avec ses détours, ses dangers, ses égarements.

Michèle Dancourt, dans son étude sur le mythe de Dédale et Icare⁴²⁴ arrive aux mêmes conclusions : « les vicissitudes de la vie humaine constitue un labyrinthe dont l'*homo viator* ne peut trouver l'issue qu'à la lumière de la grâce divine » ou encore « le vol d'Icare spiritualisé est assimilé à l'envol de l'âme vers les cieux », le labyrinthe c'est le chemin vers Jérusalem, et les architectes vont être comparés à Dédale⁴²⁵. Mais dans toutes les identifications mouvantes de l'interprétation chrétienne qu'elle cite, elle ne parle pas du Minotaure, c'est Dédale qui est enfermé dans le labyrinthe.

⁴²² CABROL 1928, Tome 8, col. 975.

⁴²³ *Ibid.* col. 978.

⁴²⁴ DANCOURT 2002.

⁴²⁵ *Ibid.* p. 29-32.

Si l'on revient aux inscriptions citées précédemment, le Minotaure serait donc l'homme enfermé dans le monde présent : pour en sortir il faut trouver le chemin et tout se termine par la mort et le monde futur. Le chrétien, lors de son séjour sur terre, est affublé d'un corps animal, et c'est sans doute la conception chrétienne de l'homme, composé d'un corps et d'une âme, qui a dicté cette inversion des éléments par rapport au personnage mythologique : en effet, la tête est le siège traditionnel de l'esprit, la partie noble, qui doit donc être placée en haut, près du ciel ; alors que la partie animale ne peut qu'être matérielle, donc terrestre, donc en bas, ayant rapport avec les vices comme le précise le texte. À ce propos, Jacques Voisenet⁴²⁶ cite Grégoire de Nysse⁴²⁷ qui explique qu'avoir une tête d'animal, c'est « Ne pas garder le chef de l'univers, qui est le Christ, par la foi ». Et avoir un corps animal, c'est devenir animal par son comportement.

Un autre problème est, sur les chapiteaux, la signification de son geste : il tient d'une main un arbre, de l'autre sa queue qui se termine en fruit. L'arbre serait-il une évocation du paradis, but à atteindre, qui figure au centre des labyrinthes ? Ou bien plutôt, en pensant à ce que l'on a dit précédemment, se cramponnent-ils à la terre, à la vie terrestre ? Un exemple dans l'église de Veyrières (Cantal) reprend la même disposition, mais la plante centrale est issue d'un entrelacs qui peut faire allusion au labyrinthe (**fig. 123**)⁴²⁸.

Citons encore le labyrinthe miniature esquissé sur un mur de San Michele Maggiore de Pavi (Italie) où le minotaure représenté au centre a une tête humaine et un corps animal comme sur les chapiteaux cités.

2 - Les deux scènes

Ce détour par le Minotaure et son labyrinthe nous permet d'émettre une hypothèse pour le chapiteau de Saint-Myon. D'une part, sur terre l'homme est comme le Minotaure, enfermé dans le monde terrestre (le labyrinthe), accroché à la vie terrestre (tient le végétal), il est comme un animal (corps de péché qui l'entrave). D'autre part, sur terre, il est soumis au diable (qui le maintient par la main) et lié aux autres hommes (mains rejointes dans celles du diables) dans sa condition. Comme on l'avait pressenti, les deux scènes se complètent et s'expliquent mutuellement : si l'homme est dans cette condition c'est parce que le diable est le maître du monde terrestre et soumet les hommes, les rendant semblables à des animaux par le péché.

Pourquoi a-t-on, à chaque fois, un homme barbu et un imberbe ? Sans doute pour renforcer le parallèle entre les deux scènes et mettre en évidence que les deux personnages sont les mêmes. En général, c'est un vieux et un jeune : y a-t-il une idée de durée, de génération ? Là aussi la réponse reste pour le moment problématique. Un minotaure est sans oreilles : le sculpteur les a-t-il oubliées ? Il est bien difficile d'en décider.

3 Les chapiteaux à feuillage (fig. 124-125)

Deux chapiteaux (Sr1 et Sr3) sont formés sur les modèles habituels : caulicole au centre et grandes feuilles dans les angles. Les feuilles sont finement sculptées. Par contre, les trois autres (Nr1, Nr2 et Nr) sont ornés de feuilles lisses (Nr1) ou de motifs qui semblent bien peu romans, faisant penser à des restaurations.

⁴²⁶ VOISENET 2000, p. 23.

⁴²⁷ *De perfecta christiani forma*, P.L. 46, 256-257.

⁴²⁸ MOULIER 2012, p.151.

Conclusion

Il semble donc que l'idée exprimée dans ce rond-point soit la condition de l'homme dans le monde terrestre, rien ne montrant, comme à Saint-Nectaire ou à Notre-Dame-du-Port, une volonté de sacraliser cette partie de l'église. L'idée ici est plus générale qu'à Maringues, où la référence à un événement particulier semble probable, mais ces ensembles, comme à Volvic, nous ramènent au contemporain, sur terre, alors que les autres semblaient vouloir élever le discours au niveau de l'histoire sacrée. Conceptions différentes donc correspondant à des périodes différentes ? Il faudra repenser ce problème après plus d'exemples concrets.

Conclusions de l'étude des ronds-points (tableaux 1 et 2)

Au terme de l'analyse précise de l'iconographie des ronds-points des chœurs, on note qu'aucun n'est comparable à un autre. D'autre part, le fait qu'un rond-point comporte six ou huit colonnes n'est pas un critère de complexité ou de programme plus ambitieux, puisque celui qui contient le plus de personnages et d'éléments significatifs n'a que six colonnes : Saint-Nectaire. D'autre part, la diversité est telle qu'aucune idée conceptuelle de base ne peut être définie : en effet quel point commun peut-on trouver entre les soixante-quatre personnages qui encombrant les chapiteaux de Saint-Nectaire et les huit oiseaux qui sont les seuls êtres vivants à Orcival ? Peut-on en déduire que chaque concepteur a cherché à se singulariser, à faire œuvre personnelle et unique ? C'est sans doute cet aspect qui nous amène à penser que c'est dans ces ronds-points qu'est la signature, si l'on peut s'exprimer ainsi, du concepteur. Il faudra évidemment revoir ce principe lors de l'étude des autres parties des édifices.

Le tableau récapitulatif des éléments repérables sur ces sculptures montre leur variété. Seulement trois ronds-points contiennent des animaux, un seul en entier (cheval de Saint-Nectaire), les autres étant seulement vus en partie (une gueule à Mozac, une petite tête à Issoire et deux hybrides à Saint-Myon). Le nombre d'anges est très important, mais ne concerne finalement que quatre églises sur neuf, de même que les représentations du Christ. Les objets les plus représentés sont les croix mais, là aussi, c'est un seul rond-point qui monopolise le thème (Saint-Nectaire) alors que les représentations de bâtiments sont moins nombreuses mais concernent cinq églises. Notons encore le nombre important de livres et de phylactères concentré, là aussi, sur seulement deux églises. Quant à la végétation, seul le rond-point de Saint-Nectaire ne possède pas de chapiteau à feuillage, une feuille isolée est la seule verdure visible. Par contre, deux ronds-points sont totalement végétaux : Orcival (végétation incluant des fleurs, des entrelacs et des oiseaux) et Saint-Saturnin (végétation seulement constituée de feuilles).

Par rapport à la surface occupée, ce sont les personnages qui remplissent les surfaces les plus importantes de sculptures ; viennent ensuite les bâtiments qui, le plus souvent, occupent une face complète, et évidemment les feuillages. Seuls les oiseaux d'Orcival font exception et leur concentration est remarquable. Tous les autres éléments sont plus petits et fournissent soit une explication, soit des attributs aux personnages ou aux végétaux.

Si l'on essaie de déterminer une idée directrice à la base de chaque ensemble, il ressort qu'à Issoire c'est une illustration littérale de la Passion et de la Résurrection du Christ ; à Saint-Nectaire ce même sujet est amplifié et prolongé par une vision eschatologique, mais surtout complexifié et débouchant sur l'idée que c'est la foi qui sauve ; à Mozac c'est la résurrection et le monde futur ; à Orcival il semble que l'on puisse parler du calme paradisiaque qui se retrouverait encore simplifié à

Saint-Saturnin ; à Notre-Dame-du-Port c'est la Vierge qui est au centre du programme. Quant aux trois églises de Volvic, Maringues et Saint-Myon, leurs ronds-points parlent surtout de l'homme : le donateur ou l'homme soumis au diable. Les idées ainsi déclinées font émerger une gradation qui va du sacré au temporel, le sort de l'homme devenant la préoccupation majeure, une évolution que l'on aimerait bien voir coïncider avec la chronologie, mais rien n'est moins sûr pour le moment.

Il est également intéressant de faire la liste des sujets représentés dans l'ensemble de ces ronds-points, et de voir si les sujets se retrouvent ailleurs dans la région. On constate que, sur environ trente sujets, seulement une douzaine a été rencontrée ailleurs que dans un rond-point : péché originel, scènes de la vie du Christ (Annonciation-Visitation, Cène, Résurrection-femmes au tombeau, Jugement dernier), paradis (personnages nus dans les végétaux), donateur et scènes contemporaines.

Chapitre 2 : Étude des chapiteaux des déambulatoires

On appelle généralement rond-point du chœur les colonnes, qui matérialisent la limite entre l'abside et le déambulatoire. L'abside, éventuellement les travées de chœur qui la précèdent, est entourée par un déambulatoire qui, lui-même, s'ouvre souvent sur des chapelles rayonnantes. On peut donc se représenter cet ensemble comme deux cercles concentriques entourant un cercle central. Ces cercles sont ornés de chapiteaux de plus en plus petits, si l'on va du centre vers la périphérie, et dont le nombre des faces visibles diminue : quatre faces pour les chapiteaux du rond-point, trois faces pour les chapiteaux de la première couronne (c'est-à-dire le déambulatoire lui-même), dont une face principale et deux faces latérales plus petite ; deux faces seulement pour les chapiteaux de la deuxième couronne, ceux qui encadrent les baies).

Cette différence dans la taille des chapiteaux et la surface utile pour les sculptures, forme une gradation qui, logiquement, devrait se retrouver dans les sujets représentés.

Pour refermer ce cadre mettant en valeur le rond-point et le séparer du transept et de la nef, les piliers formant l'arc absidial sont aussi ornés de chapiteaux qui semblent bien compléter le dispositif.

Il paraît donc nécessaire d'étudier ces trois ensembles (déambulatoire, chapelles rayonnantes et arc absidial) conjointement pour voir s'ils sont conçus, du point de vue des sujets traités sur les sculptures, par rapport au rond-point. Nous examinerons donc successivement les chapiteaux de la première couronne (ceux du déambulatoire et ceux de l'arc triomphal); puis ceux des chapelles rayonnantes et des fenêtres qui alternent avec elles. Puis nous les confronterons avec les chapiteaux du rond-point lui-même.

Comme pour les ronds-points, nous adoptons ici un ordre en fonction du nombre de chapiteaux figurés. L'ordre de présentation ne sera donc pas le même.

A – Déambulatoire de l'église de Saint-Nectaire (plan 10)

Surmontant des colonnes engagées, les chapiteaux du déambulatoire et de l'arc triomphal ne sont, par rapport à ceux du rond-point, que des demi-chapiteaux : une face et deux côtés plus petits.

Au premier regard, on note une opposition nette entre la partie nord et celle du sud : au sud cinq chapiteaux sur six montrent des personnages, alors qu'au nord il n'y en a que deux. Nous commencerons donc par la partie sud qui semble plus riche en images figuratives.

a RCôté sud du déambulatoire

1 - Porteurs de moutons (StdN) (fig. 126)

C'est le premier chapiteau rencontré lorsque l'on entre dans le déambulatoire du côté sud. Il représente deux personnages en costume paysan court (le b্লাuid) qui portent sur leurs épaules un mouton qu'ils tiennent de chaque côté par les pattes. Celui de droite a les deux jambes pliées allongées le long de l'astragale, comme s'il était à genoux ; l'autre a aussi les jambes pliées mais soulevées, comme s'il marchait ; le premier a le visage serein, le deuxième tire la langue. Entre eux deux, une tête, placée au-dessus de l'astragale, crache des branches dont les extrémités portent de gros fruits :

quatre au centre sous les têtes des moutons, un de chaque côté, sur les faces latérales, cachant l'extrémité de leur queue.

Il s'agit ici d'un thème, très courant dans la région. Peuvent être cités comme exemples, ceux des églises de Biozat, Volvic, Lempdes-sur-Allagnon et Issoire (**fig. 127**). De nombreux auteurs se sont essayés à l'interprétation de cette figure⁴²⁹ : ils ont hésité entre « le bon pasteur » thème très répandu dans l'art paléochrétien où le Christ est comparé à un berger qui ramène la brebis égarée, image de l'homme qu'il sauve et ramène au sein de l'Église ; « la légende du mouton noir, ou drac » dans laquelle le mouton qui représente les péchés de l'homme devient de plus en plus lourd et l'oblige à faire de gros efforts, ce qui est exprimé par les genoux fléchis et la langue tirée⁴³⁰ ; ou même Hermès. Puis d'autres revenant sur l'idée du « bon pasteur », l'ont réfuté et privilégié un « porteur d'animal à sacrifier » ou « une scène pastorale »⁴³¹.

Ce qui pose problème pour l'interprétation, c'est la variété de attitudes représentées : debout, un genou à terre, langue tirée ou visage serein. Déjà en 1973, Swiechowski avait remarqué⁴³² que dans l'église de Saint-André de Besse-en-Chandesse (**fig.128**), un des personnages porte un bovidé à la place du mouton, et que ce personnage fait partie d'une scène plus complexe comportant deux autres personnages. Il avait alors identifié la scène comme un sacrifice tel qu'ils sont décrits dans l'Ancien Testament. Le chapiteau serait là, pour lui, dans le but de condamner l'idolâtrie. Excepté ses explications sur d'hypothétiques figures allégoriques, on ne peut qu'adhérer à cette lecture. L'idée de la condamnation des sacrifices d'animaux est très ancienne et déjà présente chez saint Paul : « Ce qu'on immole, c'est à des démons et ce n'est pas à Dieu qu'on l'immole. Vous ne pouvez participer à la table du Seigneur et à la table des démons »⁴³³. Des commentaires nombreux l'ont suivi, d'abord avec saint Augustin qui dit clairement que le sacrifice de l'Ancien Testament n'est que la préfigure de celui du Nouveau Testament⁴³⁴ jusqu'à Bruno d'Asti au XII^e siècle, qui à propos du psaume (XXXIX, 7) dit⁴³⁵ : « Ils eurent des sacrifices et des offrandes jusqu'à l'époque du Christ, parce qu'ils signifiaient la passion du Christ. Ensuite évidemment ils ne furent plus nécessaires, parce que l'ombre dut cesser, la vérité venant. On dit donc bien : tu n'a pas voulu de sacrifice ni d'offrande, parce que ce qui était d'abord en figure commence à agir en vérité [...]. À la place de tous ces sacrifices qu'ils ont fait jusqu'à cette époque, tu as donné ton corps et ton sang pour moi ». D'ailleurs, en parlant des sacrifices de l'Ancien Testament, il fait un long développement mettant en parallèle chaque élément avec ce qui doit se passer pour chaque homme : l'homme est le temple de Dieu, l'autel c'est le cœur de l'homme, le feu de l'holocauste c'est le feu de l'amour et de la charité qui monte vers Dieu, et s'il doit brûler toute la nuit, cela veut dire, pour l'homme, que c'est pour tout le temps de la vie⁴³⁶.

Avant eux, Origène (y vers 253) avait dit la même chose, c'est-à-dire que le sacrifice matériel a été remplacé par le sacrifice spirituel et, en plus, il donne la signification des animaux : « À mon avis, par homme on doit entendre celui qui, 'fait à la ressemblance de Dieu', vit spirituellement. Il présente en offrande à Dieu 'un jeune taureau' quand il vainc l'orgueil de la chair ; 'une brebis' quand il réforme ses mouvements déraisonnables et sots ; 'un bouc' quand il domine sa luxure »[...] Que l'âme ait en soi, encore, un autel, fixé en elle, où elle offre à Dieu les sacrifices de ses prières et les

⁴²⁹ Toutes ces solutions sont bien résumées dans SWIECHOWSKI 1973, p. 286-287.

⁴³⁰ BALME 1957.

⁴³¹ PHALIP 2003, p.98 et 100.

⁴³² SWIECHOWSKI 1973, p. 287.

⁴³³ I Co. XII, 6.

⁴³⁴ *La cité de Dieu* 10,6.

⁴³⁵ P. L. 164, 837 A, *Expositio in psalmos*.

⁴³⁶ P. L. 166, 395-398, *Expositio in Genesim*, cap. 5-6.

victimes de miséricorde, où elle immole avec le couteau de la continence l’orgueil comme un taureau, égorge la colère comme un bélier, sacrifie la luxure et toute passion charnelle comme des boucs ou des chevreaux[...] »⁴³⁷.

Le sacrifice matériel antique préfigurant le sacrifice spirituel, l’homme qui porte l’animal dans un grand effort, serait donc l’image du chrétien qui s’offre lui-même en sacrifice. Les différents animaux représenteraient ses actions. On retrouve d’ailleurs dans l’énumération d’Origène des symboles traditionnels comme le bouc pour la luxure ou le taureau pour l’orgueil. En fait, cette pensée est déjà présente chez les auteurs juifs. On trouve chez Philon d’Alexandrie, dans son ouvrage *De sacrificiis Abelis et Caini*, une allégorie du berger dans un texte qui parle du personnage d’Abel⁴³⁸ : « Après avoir entendu ces paroles, l’esprit se détourne de la Volupté et prend pour épouse la Vertu [...]. Alors il devient pasteur de troupeaux, cocher et pilote des facultés irrationnelles de l’âme, qu’il empêche de se précipiter sans ordre et sans harmonie, privée de guide[...] ». Or on sait que les textes de Philon ont été repris textuellement par Ambroise de Milan⁴³⁹, ce qui permet de suivre la transmission des idées. Ce dernier dit que les pensées sont comparables à des bêtes de somme privées de raison qui ont besoin d’un guide⁴⁴⁰.

Il faut ajouter à cela un autre niveau de signification : Abel est donné en modèle au chrétien, parce que, en offrant les premiers nés de son troupeau, il fut le premier berger dont le sacrifice a été accepté par Dieu. Le chrétien est donc invité à l’imiter et à offrir à Dieu ce qu’il a de meilleur, et il doit comme un berger contrôler son troupeau, domestiquer ses pensées et ses instincts. Gilbert Dahan cite Rainaud de Saint-Éloi⁴⁴¹ qui exprime cette idée : il est le vrai pasteur [...] il désigne le Christ et les pasteurs des âmes⁴⁴². Citons encore Bruno d’Asti qui, à son habitude, reprend les traditions établies et construit différents niveaux de signification par rapport au Christ, à l’Eucharistie et au chrétien⁴⁴³. Les idées semblent être devenues traditionnelles et continuent à être utilisées dans les siècles suivants. Étienne de Langton écrit vers 1203 : « Les premiers nés du troupeau ce sont les vertus des justes [...] ». Offrir le premier né du troupeau c’est donc offrir les vertus et les œuvres des vertus ». Puis il donne Abel comme modèle aux prêtres « pasteurs de brebis », ajoutant un niveau supplémentaire de signification.

En dehors de l’exemple déjà cité (sacrifice antique), un autre chapiteau de l’église de Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme) est intéressant pour confirmer l’idée. Il représente, comme ici à Saint-Nectaire, un personnage portant un mouton, mais l’animal possède deux têtes, une à chaque extrémité du corps : une tête traditionnelle de mouton et une tête qui ressemble à celle d’un loup. Il faut revenir au texte fondateur de Philon pour trouver une explication : « La race des sens, elle aussi, est de nature à être ou sauvage ou apprivoisée ; elle est sauvage quand, s’étant révoltée contre l’esprit de son bouvier, elle se porte vers les objets du dehors qu’elle perçoit sans le secours de la raison ; elle est apprivoisée, au contraire, quand elle a accepté d’obéir docilement au guide de l’être composé que nous sommes, la raison, et que celle-ci lui sert de pilote et de cocher⁴⁴⁴ ». Et évidemment, Ambroise lui

⁴³⁷ ORIGÈNE S.C. 286, hom. I, 5 p. 85; hom. II, 2, p. 95 ; ORIGÈNE S.C. 321, hom IX, 4 , p 297.

⁴³⁸ MÉANSSON 1966, p. 161.

⁴³⁹ MÉANSSON 1986.

⁴⁴⁰ *De Cain et Abel*, P. L. 17, 359 A.

⁴⁴¹ Prieur de Saint-Éloi, à Paris en 1107.

⁴⁴² DAHAN 1983, p.6-7.

⁴⁴³ P.L.164, 395 C et suivantes, *Expositio in Leviticum*,.

⁴⁴⁴ MÉANSSON 1966, p 161.

emboîte le pas⁴⁴⁵ : « On voit que parmi nos sens une espèce peut être domptée et apprivoisée ; d'autres restent indomptées parce que, par quelque mouvement animal de l'esprit comme par un mouvement oisif et relâché ils tombent vers les délectations irrationnelles du corps : or, ceux qui sont apprivoisés le sont parce que soumis et subordonnés à un chef modérateur de l'esprit ».

Pour conclure, on peut donc dire que deux types principaux d'images pourraient correspondre à deux voies différentes de réflexion : d'une part, les bergers debout et sereins renverraient à Abel et au chrétien maîtrisant ses pulsions ; d'autre part, le berger tirant la langue et fléchissant les genoux serait le chrétien s'offrant lui-même en sacrifice ou faisant de gros efforts pour maîtriser ses sens. Il faut donc penser qu'il s'agit d'un ensemble, d'une pensée à multiples facettes, imbriquées les unes dans les autres, où le commentateur puise ce qui lui convient à un moment donné. À Saint-Nectaire, les deux positions des personnages suggèrent une évolution : l'homme (à droite), qui était écrasé au sol sous le poids de son mouton semble être arrivé à se lever (à gauche) dans un suprême effort qui lui fait tirer la langue.

Il reste à examiner le sens de la présence de la tête crachant des végétaux. Récemment, Jean-Claude Bonne, dans son étude sur la végétation⁴⁴⁶ propose de voir dans les masques félins végétalisés de Saint-Denis une « manière d'expression d'une force occulte de la nature ». On ne peut qu'être d'accord, ayant déjà exprimé cette solution dans une étude abordant les représentations allégoriques de la terre⁴⁴⁷ : cette tête, placée au sol, serait une représentation de la terre féconde, produisant des tiges et des fruits, dans la tradition des éléments réduite à des têtes. Le problème réside plutôt ici, dans son association avec les porteurs de mouton. On peut supposer qu'en premier lieu cela situe la scène sur terre, et en deuxième lieu que l'idée de porter du fruit, que l'on retrouve très souvent dans la Bible comme image à propos de la vie spirituelle du chrétien, serait suggérée ainsi et produirait un effet de comparaison avec les personnages placés au-dessus : de même que la terre produit du fruit, l'homme, contrôlant ses pulsions et s'offrant en sacrifice, poussera, c'est-à-dire évoluera sur le plan spirituel. Ou plutôt les deux ensemble : c'est sur terre que cela doit se faire.

2 - Le singe tenu en laisse (Sd1) (fig.129)

Un personnage et un singe occupent les deux angles du chapiteau. Ils sont assis sur la première couronne de feuilles. Le personnage est habillé et tient une longue corde qui enserre le cou du singe. Celui-ci est assis frontalement, comme le personnage, et ses mains sont posées sur ses genoux.

Traditionnellement appelé « le singe cordé » ce thème est présent dans presque toutes les églises romanes auvergnates. Il doit donc exprimer une idée de toute première importance. Par contre, il semble absent dans les autres régions, mis à part un chapiteau signalé en Italie par Zigmunt Swiechowski qui, après avoir examiné les diverses versions de ce thème, pense qu'il s'agit d'un singe : « Le singe représente un suppôt de Satan ou bien Satan lui-même, pendant que son dompteur est l'image du bon chrétien retenant captif le serviteur des Enfers à l'aide de la doctrine chrétienne » (à cause de celui de l'église de Droiturier (03) qui semble tenir un livre en plus de la corde). Il continue

⁴⁴⁵ P.L. 17 col 359 B.

⁴⁴⁶ BONNE 2015, p.96-97.

⁴⁴⁷ GUILLAUMONT 2010, p. 66-69.

en expliquant que les singes chez Raban Maur : « représentent les hommes rusés par leur esprit, abjects par leur péchés et qui parfois peuvent être amenés au repentir »⁴⁴⁸.

Les auteurs ont hésité entre le baladin ou le montreur de singe, mais bien peu ont examiné de près les détails significatifs. Il faut donc rendre hommage à l'intuition, mais regretter la discrétion, de deux auteurs : Pierre Balme et Bernard Craplet qui, bien avant les autres, avaient pensé à une explication religieuse de l'image. Pierre Balme, dès 1960, écrit qu'il ne s'agit pas d'un singe, ni d'un démon, mais d'une sorte de monstre anthropoïde. Déjà il fait remarquer que le fameux singe avait plutôt des proportions humaines : « Sauf exception que nous dirons, la scène est à deux personnages. L'un d'eux est, non pas un singe, mais une sorte de monstre anthropoïde, de taille d'homme, toujours nu et parfois velu quelque peu. Le faciès est prognathe, la bouche fendue et grimaçante. Grandes oreilles. Parfois le visage a d'avantage apparence humaine. Le second personnage est vêtu à la mode du XII^e siècle, bリアud serré à la taille, chausses collantes, ou qui, à Brioude, bouffent. En l'église du Port, un riche galon borde la manche. À Mozat, sa tenue est plus soignée : cheveux calamistrés, tunique échancrée au col, manches plissées d'un sous-vêtement qui dépasse aux poignets. Houseaux à lacets croisés.⁴⁴⁹ » Plus loin, il propose de voir dans cet animal qui n'est pas un singe et qui a des proportions humaines, une évocation du péché ou du mal « d'un mal tout particulier, figuré par la laideur du visage [...] un mal de l'esprit, de la pensée, un mal qui dépouille l'homme de sa filiation divine, le rend « pareil à la bête. » Puis il se demande s'il représente l'idolâtrie ou l'hérésie⁴⁵⁰. Il a gardé des apparences humaines, mises à nu ou défigurées par le péché. Un péché en lequel il s'obstine, délibérément, malgré les efforts de ses pareils [...] Proposons comme explication de cette énigme toute particulière : la lutte contre l'hérésiarque obstiné.⁴⁵¹ »

Dans son premier ouvrage sur Mozac, Bernard Craplet pensait que ce singe était une image du « vieil homme » de saint Paul, puis s'excusait de son interprétation « trop subtile » et invitait finalement à n'y voir qu'un singe et un baladin. Pourtant il avait vu juste lui aussi quand il écrivait : « Le singe a le corps d'un homme à la peau lisse [...]. Serait-ce l'*animalis homo* de saint Paul, comme traduit la Vulgate ? L'homme livré à ses convoitises : d'où la nudité infamante, la face simiesque. À droite, l'homme spirituel tente en vain de mater la bête : « le bien que je veux, je ne fais pas, mais ce que je hais je le fais. » (Rom. VII, 13-25)⁴⁵² »

Cette expression se trouve aussi dans Col. (III, 8-10) : « Mais maintenant, éloignez de vous aussi toutes ces choses, la colère, l'indignation, la malice, la diffamation, et de votre bouche les paroles honteuses. Ne mentez point les uns aux autres, dépouillez le vieil homme avec ses œuvres. Et revêtez le nouveau qui se renouvelle à la connaissance, selon l'image de celui qui l'a créé. » Et surtout dans Eph. (IV, 21-24) : « Si cependant vous l'avez écouté, et si vous avez appris de lui, selon la vérité de sa doctrine, à dépouiller, par rapport à votre première vie, le vieil homme qui se corrompt par les désirs de l'erreur. Renouvelez-vous dans l'esprit de votre âme, et revêtez-vous de l'homme nouveau, qui a été créé selon Dieu dans la justice et la sainteté de la vérité. »

Sur ce chapiteau on voit donc l'homme nouveau essayant de contrôler le vieil homme, son double pécheur, pour l'empêcher de nuire. Il le tient en laisse comme un animal familier plutôt que comme un animal dangereux. En effet, cette scène est toujours très calme et chacun de protagoniste est tranquillement assis. Ils semblent cohabiter, mais c'est l'homme nouveau qui dirige, comme si son

⁴⁴⁸ SWIECHOWSKY 1973, p. 195.

⁴⁴⁹ BALME 1960, p.39.

⁴⁵⁰ *Ibid.* p.40-45.

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 46.

⁴⁵² CRAPLET 1974, p. 17.

double (l'homme pécheur) restait présent malgré sa conversion, pour indiquer peut-être que rien n'est acquis définitivement. Si ce thème est si répandu c'est sans doute d'abord parce que le thème de la conversion ou du changement de vie, est évidemment un des plus importants, mais aussi parce que la solution inventée pour le représenter était attrayante, pour ne pas dire amusante, et a permis à chacun d'exprimer ses propres idées. À Droiturier (Allier), par exemple, c'est le travail manuel (représenté par les outils) qui semble avoir sauvé le personnage, alors qu'à Maringues (Puy-de-Dôme) un cheval énigmatique l'accompagne. Ici, on peut regretter que la conservation de la sculpture nous empêche de voir totalement des détails. Notons enfin qu'entre les personnages, des végétaux s'épanouissent, insistant sans doute sur le renouveau de l'homme.

3 - Zachée (Sd2) (fig.130)

Tous les auteurs ont reconnu dans cette image l'épisode de Zachée raconté par l'évangéliste Luc (XIX, 1-10). Sur l'angle droit, Jésus est représenté tenant une croix à longue hampe de la main gauche et désignant de sa main droite, ouverte paume en avant, Zachée occupant l'angle gauche. Celui-ci est installé à califourchon sur la branche d'un arbre qui pousse sur la face latérale gauche (un tronc central produisant branches, feuilles, fleur et fruit). Il tient serré contre lui, l'extrémité de la branche dont le bouquet final, composé de feuilles, émerge de sa main. Quatre autres personnages sont insérés dans la scène : deux de chaque côté du Christ. À sa droite deux hommes, à sa gauche un homme et une femme. Certains auteurs ont cherché à les identifier, voyant par exemple saint Nectaire représenté à droite du Christ comme un des 72 disciples désignés pour prêcher la foi (Luc, X, 1). Le fait n'est pas impossible, notons simplement que l'opposition entre les deux groupes de personnages suggère la différence entre, d'un côté des apôtres, de l'autre un couple, donc des personnages de la vie courante, des représentant de la foule qui accompagnait Jésus.

Il s'agit du seul chapiteau du déambulatoire représentant un épisode biblique, ce qui reste également une exception dans les déambulatoires en général. Quelle en est la raison ? Le personnage de Zachée est d'abord un riche, de plus un collecteur d'impôts, donc un des personnages les plus méprisés ; de plus le récit précise que, lorsqu'il reçoit le Christ chez lui, il se convertit et offre tous ses biens aux pauvres. La morale de l'histoire est donc multiple : être riche n'est pas un obstacle à la conversion, le Christ accepte le repentir et transgresse un interdit en s'invitant chez lui, il montre à tous (aux apôtres comme au peuple) que l'on peut toujours changer de vie, c'est la foi qui fait agir Zachée. Saint Augustin le précise bien : « Déjà en possession du cœur de Zachée, le Seigneur veut encore aller prendre possession de sa demeure. Il y vient, trouve Zachée préparant un festin spirituel, admire sa foi et la propose comme modèle à tous les assistants. » Puis il le compare à Abraham : « Abraham offrit son fils au Seigneur, Zachée lui offrit ses biens ; celui-là donna son héritier, celui-ci donna son héritage ; celui-là immola le gage qu'il avait de la postérité qui lui avait été promise, celui-ci la substance de son patrimoine »⁴⁵³.

Trouver ce sujet à cet emplacement invite à examiner les relations possibles avec les chapiteaux voisins. On a vu que le chapiteau précédent traitait en fait du même sujet : la conversion, le changement de vie. Le concepteur aurait donc voulu établir un parallèle entre un épisode biblique et une idée exprimée par saint Paul et traduite en image par des contemporains. Signifiant sans doute : de même que Zachée, pourtant dans la situation la moins respectée, a pu être reconnu par le Christ et se convertir, de même l'homme ordinaire peut le faire également.

De plus, dans le texte de Luc (XIX, 10), Jésus lui annonce son salut : « le Fils de l'homme est venu chercher et sauver ce qui était perdu ». Or, ce chapiteau se trouve face au chapiteau du rond-point

⁴⁵³AUGUSTIN éd. RAULX, tome XI, p. 340-341, 46^e sermon, *Sur Zachée*.

représentant le retour glorieux du Christ à la fin des temps, et surtout en vis-à-vis des paroles inscrites sur les phylactères annonçant le salut des justes et le rejet des mauvais. Ce rapprochement induit l'idée que, avant cet épisode, Zachée devait faire partie des réprouvés, mais que maintenant il fait partie des justes et, du même coup, le chapiteau précédent se trouve inclus dans cette idée de salut. Il est intéressant de constater qu'un lien a été ménagé entre les images du rond-point et celle du déambulatoire.

Pour finir, saint Augustin fait entrevoir toute la morale que cet épisode a suscitée, Zachée étant donné comme modèle au chrétien : « Ne t'élève pas ; soit petit, petit comme Zachée ». Puis il entreprend toute une explication symbolique des éléments de l'histoire : la foule qui empêche de voir de Jésus c'est l'orgueil, le sycomore sur lequel il monte c'est la croix, les figues que produit l'arbre sont des fruits de folie (ce qui l'amène à parler de la sagesse du monde et de la folie de la croix) ; puis il termine : « C'est la grâce qui se répand en lui, c'est la foi qui agit par amour ; le Christ entre dans sa demeure, mais il habitait déjà dans son cœur.⁴⁵⁴ »

4 - Personnages chevauchant des animaux (Sd3) (fig. 131)

Deux personnages nus, plutôt souriant, l'un bouche fermée, l'autre entrouverte, occupent les deux angles de la corbeille. Ils chevauchent chacun un quadrupède de nature indéterminée, dont la queue se termine par un bouquet de feuilles. De leur bouche sort un rameau feuillu et, leurs têtes étant rapprochées au centre de la face principale, les deux rameaux se croisent pour produire un « x » feuillu qui remplit tout l'espace, encadrant une palmette. Les personnages tiennent les animaux par le cou (main sous le cou) et par ce rameau feuillu, montrant une familiarité certaine. Pourtant ces animaux, par les pattes griffues et les dents pointues, sont plutôt à classer dans les animaux sauvages et dangereux. Les hommes les ont donc domptés.

Jean Wirth consacre un chapitre à ce problème de la nudité et en montre la polysémie : caractère spirituel (représentation de l'âme ; de la réalité spirituelle par opposition à la réalité charnelle ; état transitoire des élus entre la perte du corps mortel, la chair, et l'acquisition du corps glorieux, le vêtement), ou dénuement (pauvreté). Il montre que la nudité du corps charnel perd sa valeur érotique pour signifier un rapport dégradant à la sexualité⁴⁵⁵.

Il faut donc se demander si, ici, il s'agit d'âmes, de personnages conçus sur le plan spirituel, ou bien s'il s'agit du dénuement de personnages charnels. Ici rien ne renvoie à une quelconque déchéance physique ou à une sexualité marquée, ce qui incite à penser plutôt à une représentation de l'aspect spirituel de ces hommes. On a vu que les animaux, en général, sont utilisés pour exprimer les défauts de l'homme. D'autre part on a vu, à propos du singe cordé, que deux personnages, ou un animal et un personnage, peuvent représenter deux aspects du même individu. En suivant cette option l'image représenterait l'esprit domptant la nature sauvage du corps. Ces deux personnages auraient dompté leur double sauvage. Retenir cette idée de l'homme dominant sa nature sauvage, expliquerait la présence de cette image à cet endroit, dans le prolongement des idées déjà exprimées, comme une variante du singe cordé.

Mais les animaux sont à moitié végétaux : ils produisent des feuillages par leurs deux extrémités. L'animal est donc partie intégrante de la nature. Cela ne modifie pas fondamentalement la lecture mais ajoute une connotation renvoyant à la nature qui confirme plutôt l'hypothèse. Si l'on reste au niveau de l'image, conçue comme une sorte de langage hiéroglyphique, on est tenté de lire : l'esprit

⁴⁵⁴ AUGUSTIN éd. RAULX, tome VII, p. 106-107, 174^e sermon, *La grâce et le baptême des enfants*.

⁴⁵⁵ WIRTH 2008, p. 273-277.

de l'homme (homme nu) doit dompter (le maintient comme un animal familier) la nature (les végétaux) sauvage (dents et griffes dangereuses) de son corps animal (un quadrupède indéterminé).

Conclusion pour le côté sud

Après l'analyse des quatre chapiteaux formant le décor figuré de la première couronne du côté sud, dans la mesure où notre lecture serait la bonne, on note une grande unité de propos autour de l'idée de conversion et de contrôle de soi. Le centre en est l'histoire de Zachée autour duquel s'organisent les variantes plus allégoriques.

b- Côté nord du déambulatoire

La disposition semble la même que du côté sud avec un chapiteau central très différent des autres, le seul avec personnages, encadré par trois chapiteaux ne montrant que des oiseaux et de la végétation. Ici la disposition est inversée : en entrant dans le déambulatoire on trouve un chapiteau avec des oiseaux, puis le chapiteau à personnages puis, après un chapiteau à feuillage, de nouveau des oiseaux ; alors que du côté sud le chapiteau central était précédé par deux chapiteaux différents. Ce qui donne un rythme 1-2 pour le nord et 2-1 pour le sud, donc, une certaine symétrie, mais pas telle que nous la concevons en général.

1 - Oiseaux (Ntd) (fig.132)

Quatre oiseaux sont disposés de façon symétrique : deux adossés au centre de la face principale, un sur chacune des faces latérales. Le plumage de leurs queues se développe en bouquets de feuillages sur les deux angles de la corbeille. Ils tournent la tête dans cette direction et semblent picorer une feuille. Au centre de la face principale, à l'emplacement du dé, une tête animale, le museau en avant et la gueule entr'ouverte, semble émerger derrière les oiseaux.

Les différents commentateurs dissertent surtout sur des oiseaux particuliers, comme l'aigle, le pélican, etc. auxquels ils attribuent une signification symbolique, mais les oiseaux ordinaires sont peu commentés. L'idée générale est celle d'élévation, en rapport avec le ciel ; ou bien ce sont les plumes ou les ailes qui donnent lieu à des comparaisons. Par exemple Grégoire le Grand dans ses morales sur Job⁴⁵⁶, dit que les oiseaux sont « les esprits qui ont la sublime sagesse des choses du ciel » ; Eucher⁴⁵⁷ précise que ce sont les saints. Mais, comme l'a bien étudié Jacques Voisenet⁴⁵⁸, chaque idée est ambivalente et si certains se servent des oiseaux pour signifier l'élévation spirituelle, d'autres s'en serviront pour signifier l'orgueil. Et comme d'habitude c'est Raban Maur qui semble résumer toutes les occurrences⁴⁵⁹ : les oiseaux peuvent représenter aussi bien les anges que les démons, ou bien encore les saints. Mais ici les oiseaux poussent comme des plantes. Ils ne sont donc pas aériens mais terrestres, ce qui apparaît comme une contradiction par rapport à leur nature même. Il faut sans doute revenir aux idées traditionnelles et penser que l'oiseau, en général, signifie l'esprit. Dans les commentaires sur l'Héxaméron, lors de leur création, ils sont opposés aux poissons et représentent, pour les exégètes, les hommes spirituels alors que les poissons sont les hommes terrestres : Hildebert

⁴⁵⁶ GRÉGOIRE LE GRAND S. C. 212, p. 47.

⁴⁵⁷ P. L. 50, 748.

⁴⁵⁸ VOISENET 2000, p.136-138.

⁴⁵⁹ P.L. 111, 241-242, *De universo libri*, XXII, lib. VII.

de Lavardin (ý vers 1133) précise que par les poissons et les oiseaux sont désignés deux sortes de fidèles. Les premiers sont attachés au siècle, ils sont appelés poissons, et la mer c'est le monde. Les autres sont des oiseaux, c'est-à-dire ceux qui volent au ciel avec les ailes de vertu⁴⁶⁰.

Ceci ne nous aide guère pour trouver la raison de leur hybridation sur le chapiteau, et encore moins la présence énigmatique de la tête d'animal. Ces oiseaux semblent empêchés de voler à cause de leur partie végétale, si l'on tient compte des réflexions précédentes on pourrait penser qu'il s'agit d'exprimer la double nature de l'homme : capacité de son esprit à s'élever entravée par sa nature terrestre. D'où peut-être l'idée que l'homme est bivalent : un esprit destiné à l'élévation spirituelle mais freiné par son corps terrestre. Mais là aussi rien n'explique la tête placée derrière eux.

2 - Deux figures ailées (Nd1) (fig.133)

Deux personnages nus et ailés tenant des boucliers semblent voler au-dessus de la couronne de feuillage d'acanthes occupant le bas de la corbeille. Leurs têtes sont placées aux angles et leurs corps occupent les faces latérales. Au centre de la face principale, une petite tête est placée sur le dé médian, derrière les boucliers. Le chapiteau est très dégradé et, pour examiner les détails il faut se référer à d'autres exemples.

Cette iconographie se rencontre dans plusieurs églises (Notre-Dame-du-Port, Saint-Julien de Chauriat, Saint-Avit, etc.) mais à Saint-Pierre de Mozac (fig. 134) on trouve deux exemplaires presque identiques qui sont à la fois mieux conservés et d'exécution plus habile. C'est donc en les examinant que l'on pourra comprendre celui de Saint-Nectaire.

Tous les auteurs ont répété inlassablement la même lecture : ce sont des images issues de l'Antiquité romaine qui représentent des victoires gravant leur bouclier. Pourtant il faut noter des détails incompatibles avec cette lecture. D'abord les victoires gravant des boucliers, dans la sculpture romaine, sont toujours des femmes habillées et debout, d'autre part elles font le geste d'écrire. Or, ici, les personnages sont nus, en position de vol et les mains posées à plat sur les boucliers. On pense alors plutôt aux génies funéraires des sarcophages qui, placés de chaque côté de *l'imago clipeata* sur laquelle est placée l'image du défunt, l'élèvent au-dessus de la terre souvent représentée sous la forme de figures allégoriques. Mais ici la tête de personnage est bien derrière le bouclier et à Mozac on distingue nettement l'ébauche d'un vêtement sous son cou, il ne peut donc y avoir allusion à la victoire sur la mort comme sur les sarcophages.

Un autre détail paraît important : ces figures ailées ne sont pas casquées, comme certains ont pu le dire, mais portent une sorte de bonnet phrygien qui, en général, indique l'origine orientale du personnage (par exemple les rois mages qui viennent d'Orient sur les sarcophages romains). Dans leur article analysant une peinture romane de l'abbaye Saint-Martin de Ligugé, représentant le banquet d'Hérode, L.J. Bord et B. Pilot⁴⁶¹ montrent que cette coiffe identifie les personnages qui les portent à des princes orientaux. Sur le chapiteau, ce bonnet indiquerait donc l'origine orientale de ces sortes d'anges.

Il faut alors se rappeler l'étude de Franz Cumont sur « les anges du paganisme »⁴⁶² que l'on ne peut que citer largement : « Ces dieux anges ne peuvent évidemment être ni juifs ni chrétiens [...] les anges du paganisme sont en effet regardés comme des conducteurs des âmes [...] les troupes syriennes portèrent le culte des anges en dehors de leur patrie [...] le culte des anges appartenait au

⁴⁶⁰ P. L. 171, 925, sermon 131.

⁴⁶¹ BORD PILOT 2014, p.10.

⁴⁶² CUMONT 1915, p. 160 et suivantes.

paganisme sémitique aussi bien qu'au judaïsme et a été propagée par les fidèles des dieux syriens en même temps que par les adorateurs de Jéhovah [...] les mystères de Mithra et les cultes syriens ont propagé l'adoration des anges dans les provinces romaines [...] ils sont les agents de toute l'œuvre divine dans l'univers [...] les messagers de Dieu [...] des auxiliaires dans l'acte perpétuel de la création [...] il existe des anges démiurges qui préside à toute génération. Suivant la conception antique, l'âme est une essence divine tombée du ciel dans la matière et introduite dans le corps au moment de la naissance. Les anges sont chargés de l'escorter dans sa descente vers la terre [...] Pendant cette existence terrestre, ils continuent à veiller sur l'âme dont ils ont la tutelle. Ils sont ses gardiens [...] ils ont pour mission d'aider l'âme délivrée de sa prison charnelle à remonter vers les cieux [...] ».

On retient de tout cela que, dès l'origine on trouve la notion d'ange gardien, d'ange messager de Dieu, et on note évidemment l'origine orientale de toutes ces notions. Sur les chapiteaux il devient plus évident que ce sont ces aspects qui sont mis en évidence : le bonnet phrygien les identifie comme orientaux; les boucliers renvoient à leur rôle de protection ; et la petite tête placée derrière les boucliers met en évidence leur rôle d'ange gardien. Mais pourquoi alors ne pas avoir montré un ange gardien chrétien ? Pour montrer une croyance révolue ? C'est sans doute en examinant le contexte dans lequel est placé ce chapiteau, et donc les autres sculptures, que l'on trouvera peut-être une réponse.

3 - Feuillages (Nd2) (fig. 135)

Comme sur le chapiteau précédent, une couronne de feuilles d'acanthes occupe la moitié inférieure de la corbeille. Au-dessus, un caulicole avec sa collerette sort au centre, derrière cette première rangée, et soutient un large calice de feuilles qui occupe toute la largeur de la corbeille. De nombreux chapiteaux adoptent ce système en Auvergne et, ici, rien de particulier n'est à signaler. Peut-être ce chapiteau est-il placé à cet endroit pour séparer les chapiteaux qui l'encadrent, comme on l'a vu, par exemple, dans le rond-point de Notre-Dame-du-Port, mais ici ce n'est pas évident. Il faut simplement remarquer que c'est le seul chapiteau végétal du déambulatoire.

4 - Aigles (Nd3) (fig. 136)

Trois aigles occupent chacun une des faces du chapiteau. Ils sont perchés chacun sur une feuille d'acanthé ; deux autres feuilles, plus longues, forment les angles de la corbeille. L'aigle de la face centrale se présente frontalement et étale largement ses ailes ; ceux des faces latérales tournent la tête en direction de l'aigle central.

L'aigle est sans doute l'oiseau le plus cité dans les commentaires, mais ses significations sont multiples et s'adaptent au contexte, ce qui rend souvent difficile d'en fixer le but. Les idées se regroupent dans quelques directions principales, mais l'idée d'élévation spirituelle domine : les qualités de rapidité et d'élévation qui peuvent devenir négatives, la référence privilégiée au baptême ou à la résurrection. Il est utilisé pour représenter soit l'homme, soit l'Écriture, soit le Christ. Comment choisir alors ? Il faudra revenir sur ce sujet important après avoir recensé les exemplaires des autres églises.

Dans cette partie nord du déambulatoire, il clôture le cheminement qui a été ouvert par les oiseaux à feuillage mais, placé à l'entrée de la chapelle axiale, il fait face aux personnages chevauchant des bêtes ; d'autre part il est tourné vers le chapiteau représentant la vie de saint Nectaire

et plus particulièrement vers le miracle du passage du Tibre. Ces aigles pourraient-ils faire référence à l'élévation spirituelle de saint Nectaire qui lui a permis de faire le miracle ?

c- L'arc absidial

Cette première couronne de chapiteaux autour du rond-point se referme à l'ouest par quatre chapiteaux disposés autour des piliers clôturant le chœur. Au sud un chapiteau à feuillage (StrS) fait face aux porteurs de moutons (StdN) alors que deux personnages hybrides, à moitié végétaux (StrE), font face au rond-point. Au nord, un homme encordé encadré par deux démons (NtrN) fait face aux oiseaux hybrides à moitié végétaux, alors que des aigles font face au rond-point (NtrE).

1 - Personnages-végétaux (StrE) (fig.137)

Orienté vers l'est, en regard direct sur le rond-point, mais invisible de la nef, ce chapiteau montre deux personnages torse nu, un homme et une femme, dont les jambes ont été remplacées par des tiges produisant des feuillages qu'ils tiennent avec leurs mains, symétriquement de chaque côté. Entre eux, au niveau du dé, un visage humain crache des feuillages qui, disposés symétriquement, l'encadrent à la façon des pétales d'une fleur dont il serait le centre.

Les deux personnages portent une sorte de pagne composé de feuilles qui sépare les deux parties de leur corps. Pour la femme, il est composé d'une large feuille tripartite attachée autour du torse par un fin lien ; pour l'homme, une ceinture plus large maintient trois feuilles dont la médiane est légèrement plus longue. Les tiges remplaçant les jambes sont courbes et se relèvent sur les faces latérales où elles se divisent et produisent les feuillages. Pour la femme, ce sont quatre feuilles ; pour l'homme, trois feuilles et un fruit dont la pointe semble viser son cou, disposition symétrique de celle de la femme pour laquelle c'est une feuille qui vient s'inscrire dans le creux de son cou.

Dans la Bible, l'image de l'arbre ou de la plante (en particulier la vigne) produisant des feuilles et des fruits est souvent employée pour parler de l'homme qui croit spirituellement et produit les fruits des bonnes œuvres. Dans les évangiles il est surtout question d'arbres ou de vigne. Dans les épîtres de saint Paul c'est l'image des fruits qui est la plus employée. Ces textes font penser que, dans la représentation d'arbres ou de plantes, il y a peut-être des sous-entendus incitant à voir en eux une expression de la vie spirituelle de l'homme.

Mais ici, la plante et l'homme sont mélangés, et l'hybridation semble vouloir montrer que l'homme, à moitié végétal, ferait partie de la nature. On peut alors penser à l'idée de la nature vivante, une sorte de personnification de la nature. Cette idée est bien présente dans les textes contemporains et en particulier ceux d'Alain de Lille (1114-1203)⁴⁶³, où la nature, considérée comme une personne, est qualifiée de « vicair de Dieu », dans le sens où c'est elle qui prolonge et poursuit l'œuvre créatrice de Dieu. Témoin ce curieux poème⁴⁶⁴ où il décrit allégoriquement comment Nature fabrique un homme en utilisant les quatre éléments et demande à Philosophie, aidée des sept arts libéraux, d'aller chercher l'âme auprès de Dieu. L'idée était déjà présente chez des auteurs de l'école de Chartres au début du XII^e siècle, par exemple Thierry de Chartres ou Guillaume de Conches⁴⁶⁵.

⁴⁶³RAYNAUD DE LAGE 1951, p. 62-63.

⁴⁶⁴HILKA 1928, p. 49.

⁴⁶⁵GUILLAUME DE CONCHE éd. JEAUNEAU, p. 117.

Une troisième piste est à examiner : les antécédents romains de monstres végétaux et de personnages végétalisés bien étudiés par Gilles Sauron⁴⁶⁶ -selon lequel la nature oublieuse des lois naturelles sert à exprimer des idées de désordre et de chaos.

Récemment, Jean-Claude Bonne⁴⁶⁷ a repris ces diverses pistes en les classant, justement à propos de la sculpture romane d'Auvergne. Il parle à propos des hybrides de « couplage mythologisant » ou de « nature mythologisée » dans un programme « cosmo-théologique » ou d'une « revitalisation plastique et symbolique » de l'antique et cite Hugues de Saint-Victor à propos de « la force commune d'origine divine, inhérent à la nature cosmique et terrestre qui fait de cette nature une totalité organique, féconde et vivante »⁴⁶⁸.

Comme d'habitude, les commentaires divergent et montrent la polysémie des images. L'homme et la femme sont ici à moitié végétaux, ils participent donc d'une double nature : homme à l'image de Dieu et végétal à l'image de la terre. Alors que dans les hybridations animales (on le verra à propos du centaure), l'idée de péché liée à la nature animale est plus évidente, l'hybridation avec le végétal semble plutôt renvoyer à une idée de croissance, de production de vie comme on l'a vu avec Hugues de Saint-Victor. Qu'ils représentent l'appartenance de l'homme à la nature ou une idée de nature vivante, le côté négatif du péché n'est pas présent ici. Le masque inscrit entre les deux personnages renforce bien cette idée de création de la nature créatrice qui, rapportée à l'homme doit sans doute être comprise sur le plan spirituel.

En effet, c'est la partie homme qui est en haut et comprend la tête siège de l'esprit (on peut se rappeler que c'est cette idée qui a incité à inverser les éléments dans la représentation du minotaure), alors que la partie végétale est en bas, au niveau du sol, de la terre. Le geste des mains soutenant les jambes végétales incite à comprendre que l'homme doit prendre en main sa moitié terrestre, la soutenir et éventuellement la faire fructifier. Mais la partie humaine (le torse) est nue. En général un personnage nu représente l'âme ou l'esprit. Peut-on en déduire que cet esprit est encombré par son corps terrestre ? On aurait alors une réminiscence de l'idée platonicienne de l'esprit emprisonné dans le corps lors de sa descente sur terre, idée souvent reprise par les chrétiens : Pierre Courcelle⁴⁶⁹ donne de nombreux exemples qui montrent que, partant d'une polémique contre les commentaires d'Origène sur le verset du Psaume CXLI, 8 : « Fais sortir mon âme de prison », les auteurs successifs vont utiliser cette phrase pour expliquer que le corps est une prison pour l'âme. Il cite de nombreux auteurs, par exemple Grégoire le Grand (la prison qui entoure l'âme est la corruption de la chair). Montre ensuite que la métaphore platonicienne est parvenue au Moyen Âge : Fulbert de Chartres au XI^e siècle (d'après Virgile, quatre passions fondamentales nous détiennent dans la prison du corps), un moine de Moissac également au XI^e siècle (il imagine l'âme reprochant à son corps de l'emprisonner), au XII^e siècle Alain de Lille (imagine que le corps terreux demande à l'homme pourquoi il le chérit), l'*Elucidarium* d'Honorius parle du palais des cieux et de la prison du monde, etc.⁴⁷⁰

Cette idée expliquerait aussi le fait que l'on ait un homme et une femme alors que, pour représenter une allégorie de la terre, la femme suffirait. J.-C. Bonne distingue « la majorité des figurations romanes du végétal qui est encore à comprendre en termes de symbolisme spirituel » et celles qui « relève d'une conception qui recourt à un certain mythologisme, souvent végétal, pour

⁴⁶⁶ SAURON 2000.

⁴⁶⁷ BONNE 2015, p. 96-97.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 109.

⁴⁶⁹ COURCELLE 1966, p. 428-443.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 436-439.

rendre sensible ce fond vital de la création auquel l'homme se sent étroitement lié »⁴⁷¹. On ne peut qu'être d'accord sur le fait que l'homme appartient à la nature et que ces images le mettent en évidence, mais ce constat doit sans doute induire une idée plus religieuse puisqu'elle est en bonne place dans les églises. J.-C. Bonne le pressent mais n'ose pas apparemment franchir le pas.

Dans les sculptures romanes de la région, cette iconographie revient souvent (**fig. 138**). Citons les deux chapiteaux de Saint-Julien de Brioude (43), l'un avec deux hommes, l'autre avec deux femmes, disposés face à face; ceux de Saint-Marcellin de Chanteuges (43) également, un avec deux hommes et l'autre avec deux femmes sur deux chapiteaux de la nef se suivant; Saint-Jacques-le-Majeur de Lanobre (15); Saint-Laurent d'Auzon (63); Saint-Julien de Chauriat (63), etc. La plupart de ces figures sont, comme à Saint-Nectaire, des hommes ou des femmes dont les jambes ont été remplacées par du végétal mais, à Saint-Marcellin de Chanteuges, les deux hommes sont nus et presque complets: seuls leurs pieds sont végétaux. Commencent-ils à pousser ou au contraire sont-ils presque sortis de leur condition terrestre? Une jambe au sol et une jambe pliée (comme s'ils se levaient) leur donnent une allure dynamique, on a alors tendance à opter pour la deuxième solution.

On peut dire, pour conclure provisoirement, que le masque central serait une image de la force créatrice de la nature qui produit sans cesse des végétaux, de la vie; que les hommes appartiennent à cette nature; mais du point de vue spirituel ils doivent assumer cette partie naturelle de leur être et tendre à s'en extraire. Les images héritées de l'iconographie romaine permettent un langage plus poétique et en même temps plus direct: la partie basse du corps est plus difficile à spiritualiser, à contrôler, parce que plus proche des instincts naturels, alors que la tête contient l'esprit plus proche de Dieu. On aurait donc simplement l'idée fondamentale de la condition humaine vue par les religieux et exprimée avec les moyens plastiques traditionnels issus de l'Antiquité.

2 - Feuillages (StrS) (fig. 139)

Adossé au même pilier, mais orienté vers le sud, c'est-à-dire faisant face aux porteurs de moutons, ce chapiteau montre un magnifique agencement de feuilles d'acanthé alternativement rondes et pointues. Les grandes feuilles pointues forment les angles de la corbeille, alors que les feuilles rondes, placées au centre des faces, laissent voir une deuxième rangée de feuilles plus petites. Aucun élément particulier ne nous incite à voir dans ces feuillages une intention particulière.

3 - Pécheur entre deux démons (NtrN) (fig. 140)

Disposé symétriquement par rapport au précédent, ce chapiteau ouvre le déambulatoire du côté nord. Il fait face aux oiseaux végétaux.

Sur la face principale, un homme nu, seulement vêtu d'un tissu autour de hanches, est agenouillé les jambes rabattues sur les côtés et liées par une corde. Cette corde traverse toute la scène de façon symétrique: terminée à chaque bout par une tête d'animal placée aux extrémités droite et gauche du chapiteau, elle vient entourer les mollets de l'homme sur les faces latérales, et serrer son cou au centre de la face principale. L'homme, qui a déjà les jambes écartées par la corde, a les bras maintenus écartés par les deux démons qui le maintiennent par les poignets: position on ne peut plus inconfortable! Ces démons sont ailés et portent le pagne traditionnel fait de franges, mais leurs cheveux longs les font ressembler à des femmes. De plus, ils sont en position dynamique: jambes en position de marche, ailes levées et cheveux au vent. L'un a la bouche entr'ouverte, l'autre tire la langue.

⁴⁷¹ BONNE 2015, p. 113.

La corde terminée par deux têtes animales fait penser à un serpent qui renvoie à l'idée de péché. On décrypte alors le sujet comme le péché liant, maintenant au sol et étranglant l'homme. Cette lecture paraît s'imposer si l'on pense à tous les commentaires faisant de la corde une image du péché : par exemple saint Augustin, dans son commentaire sur le psaume 130⁴⁷² dit : « Malheur à ceux qui traînent leurs péchés comme une longue chaîne » (Isa. V, 18). De même, en effet, que pour faire une corde on joint filasse à filasse, et qu'on tord au lieu de la tirer en ligne droite, de même ajouter l'une à l'autre les actions perverses et qui sont des péchés, aller de faute en faute et enrouler péché sur péché, c'est en composer une longue chaîne [...] ». Ou bien de nouveau dans son commentaire sur le psaume 139⁴⁷³ : « Le crime ajouté au crime est une corde qui se prolonge, et le pécheur [...] n'est plus occupé qu'à l'étendre et à l'allonger ; en sorte qu'à la fin le voilà pieds et mains liées et jeté dans les ténèbres extérieurs ». Cette dernière citation semble être l'exact sujet de ce chapiteau. L'idée est devenue traditionnelle et on trouve le même commentaire chez les auteurs plus contemporains ; citons comme exemple Hildebert de Lavardin (y vers 1133)⁴⁷⁴ qui, à propos du texte d'Isaïe (V, 18) : « Malheur à vous qui tirez l'iniquité avec les cordes de la vanité, et le péché comme les traits d'un chariot », explique : « Ils tirent l'iniquité avec les cordes de la vanité, ajoutant péché à péché, comme s'ils composaient une longue corde avec lesquels sont liées leurs mains et leurs pieds [...] ». Puis il prolonge son raisonnement par association d'idée et explique que c'est la raison pour laquelle Archotophel (à cause de David) et Judas (à cause de Jésus) sont morts par pendaison, liés par les liens de leurs propres péchés.

Mais puisque la corde, comme image du péché est si connue, pourquoi lui a-t-on ajouté les têtes sur le chapiteau ? Pour suggérer que la corde est vivante ? Dans quel but ? Sans doute pour la distinguer de la corde ordinaire que l'on trouve par exemple dans le « singe cordé », pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté : ici la corde c'est le péché, sa ressemblance avec un serpent est explicite.

4 - Aigle (NtrE) (fig. 141)

Ce chapiteau, adossé au même pilier, mais orienté vers l'est, faisant donc face au portement de croix, reprend le schéma du chapiteau Nd3 : un aigle sur chaque face, les ailes largement déployées pour l'aigle central et une tête de profil pour les deux autres. La seule différence est, qu'ici, les aigles latéraux penchent la tête vers leur poitrine, comme s'ils regardaient vers le bas.

d R Conclusion pour le déambulatoire

Cette première couronne de sculptures encadrant le rond-point présente des sujets variés mais qui semblent pouvoir être répartis en plusieurs groupes : ceux de la partie sud du déambulatoire parlent de maîtrise de soi et de changement de vie, de conversion, le centre en étant l'épisode de Zachée. Le deuxième groupe, c'est-à-dire le déambulatoire nord, ne contient que des êtres ailés (aigles, génies, démons) et de la végétation. Quant aux deux chapiteaux orientés vers l'est, faisant face au rond-point, ils encadrent l'entrée du chœur et, pour ceux qui sont à l'autel, ils encadrent l'ouverture vers la nef. Comme on l'a vu, l'un représente des personnages hybrides, à moitié végétaux, l'autre des aigles. On a donc une forte opposition entre l'idée de l'homme terrestre, entravé par son corps attaché à la terre, et celle de l'élévation spirituelle ou de la régénération (que ce soit la référence au baptême ou à la résurrection). Il est intéressant de faire le rapprochement avec la même disposition, mais dans un contexte différent, à l'église de Saint-Genès de Thuret. Le fidèle qui entre dans cette église par la porte

⁴⁷² AUGUSTIN éd. RAULX, tome X, p. 91.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 179.

⁴⁷⁴ P. L. 461, 456-463, *Sermones in tempore*, XXV, *In quadragesima sermo sextus: De bonis operibus*.

ouest, au fond de la nef, se trouve face à deux chapiteaux, l'un à sa droite, (donc du côté sud du bâtiment), qui représente un singe attaché au sol par une corde, et s'appuyant sur un feuillage pour essayer de se redresser ; de l'autre côté, au nord, un aigle, perché sur une couronne de feuilles, étale largement ses ailes, comme à Saint-Nectaire. Dans une étude précédente⁴⁷⁵, nous avons montré que ces deux chapiteaux ouvraient sur des bas-côtés très différents : du côté du singe, de nombreuses images sculptées représentant des épisodes bibliques ou non, mais très concrètes, avec personnages et animaux ; du côté de l'aigle, uniquement des feuillages et des chapiteaux représentant de magnifiques entrelacs. Nous avons alors conclu à deux idées montrées dès l'entrée de l'église : l'homme animalisé attaché à la terre, et l'homme spirituel, s'élevant vers le ciel ; l'un ayant besoin d'images concrètes, l'autre étant capable d'intellectualiser, d'intérioriser les notions.

Ce rapprochement nous incite à penser qu'une idée similaire est peut-être suggérée ici mais, cette fois, pour le religieux présent dans le chœur et qui, se tournant vers l'assemblée, se voit incité à penser à deux publics différents, à prendre en compte deux capacités de compréhension opposées. On peut aussi constater que, comme à Thuret, du côté des hommes charnels (déambulatoire sud) sont montrées des images plus concrètes parlant de la vie de l'homme et des attitudes qu'il doit adopter ; alors que du côté des aigles, c'est le déambulatoire nord avec végétation et êtres volants, dont la signification n'est pas évidente au premier regard et nécessite une culture religieuse plus importante. D'autres éléments d'organisation peuvent être mis en évidence dans la disposition des sujets dans chaque déambulatoire : au sud une organisation symétrique où des hommes portant ou chevauchant des animaux encadrent deux chapiteaux centraux montrant deux aspects d'une même idée, la conversion ; au nord au contraire aucune symétrie, deux chapiteaux avec oiseaux semblant illustrer des idées très éloignées, encadrent deux chapiteaux qui, eux aussi, semblent très différents (feuillages et génies).

Si on se pose la même question de volonté d'organisation visuelle pour celui qui arrive de la nef et emprunte le déambulatoire, on voit que, au sud, en entrant il est encadré par deux chapiteaux très terrestres (feuillages et porteurs de moutons), alors que, s'il entre par le côté nord, il pénètre entre des oiseaux végétaux et des diables volant et emportant un pécheur. On aurait alors d'un côté une vision pouvant évoquer, au premier regard, la vie terrestre ordinaire faite de plantes qui poussent et d'hommes qui travaillent ; de l'autre, des images non naturelles, composées d'hybrides et de personnages non visibles en réalité. Donc, d'un côté du concret, de l'autre de l'imaginaire.

On peut donc avancer que, cette première couronne de sculptures semble présenter une autonomie de propos par rapport au rond-point, le seul point de contact étant l'épisode de Zachée qui, en tant que seul épisode biblique du déambulatoire, incité à chercher une correspondance avec les nombreux épisodes bibliques du rond-point.

eR Deuxième couronne : baies et chapelles rayonnantes (fig. 141)

Les chapiteaux encadrant les fenêtres du déambulatoire et celles des chapelles rayonnantes sont encore plus modestes par leur taille, et ne comportent le plus souvent que deux faces, seuls les deux chapiteaux centraux de chaque chapelle, placés entre les ouvertures, possèdent trois faces visibles. Ils forment un troisième niveau d'images, une deuxième couronne autour du rond-point. Quelques-uns sont très endommagés, usés par le temps, mais laissent encore identifier les sujets. Ils

⁴⁷⁵ GUILLAUMONT 2012-1, p.38.

sont tous composés de feuillages variés. Sur les vingt chapiteaux qui constituent cet ensemble, sept seulement présentent un élément, occupant le dé des faces ou les angles de la corbeille, qui peut les distinguer des autres : une tête crachant des feuillages (Nf2-1), deux têtes terminant une plante (Sch3), une fleur de lys, deux fleurs à cœur, deux fruits. Leur répartition semble aléatoire et aucune conclusion ne peut en être tirée.

Conclusion

Le dégradé constaté en s'éloignant du centre, du rond-point, aussi bien par la taille des chapiteaux, le nombre de faces décorées, la quantité de sujets figurés, correspond aussi à une progression dans le choix des sujets représentés : dans le rond-point se trouvent des sujets bibliques et hagiographiques développés sur quatre faces; sur la première couronne, le déambulatoire, les sujets, installés sur une face principale et deux faces plus petites, parlent des hommes, de leur double nature, de leur capacité à se contrôler et à évoluer ; dans la deuxième couronne, il n'est question que de végétation donc de la terre, avec quelques incursions de l'homme. On constate une évolution en allant de l'extérieur du chœur vers l'intérieur, que l'on peut résumer ainsi : terre, homme, Bible. On part de l'extérieur, du monde naturel pour arriver au centre vers le monde surnaturel. L'homme est en position intermédiaire, ce qui rejoint la base même des croyances religieuses traditionnelles : l'homme est de passage sur terre, sa véritable patrie c'est le ciel, et c'est par une évolution vers le spirituel qu'il y arrivera.

B – Déambulatoire de Notre-Dame-du-Port (plan 11)

Contrairement au chœur de Saint-Nectaire qui s'ouvre sur trois chapelles rayonnantes, (une chapelle axiale, une au nord et une au sud), celui de Notre-Dame-du-Port possède quatre chapelles, deux au nord et deux au sud. C'est une fenêtre qui referme le chœur à l'est. Pour ce qui est de la gradation des chapiteaux, dans la taille et le nombre de faces utiles, le système est le même.

Dans le déambulatoire lui-même, il y a quatorze chapiteaux, sept de chaque côté de la fenêtre, avec la particularité que deux paires de colonnes marquant le début et la fin de la travée droite sont regroupées sur un socle commun. On trouve donc, de chaque côté, deux paires de chapiteaux puis trois chapiteaux isolés. Tout de suite on remarque que les sujets figurés sont regroupés dans la partie sud, comme à Saint-Nectaire : quatre au sud, pour seulement un au nord.

a - Chapiteaux de la moitié sud

1 - L'usurier (Std) (fig. 142)

Au centre de la face principale, un personnage nu est représenté frontalement, bras levés tenus par deux personnages placés sur les angles de la corbeille, et jambes pliées, écartées sur les côtés. Cette position est la même que celle du pécheur de Saint-Nectaire ou celle d'Ève après son péché. Mais ici, seul son cou est enserré par une corde tenue par le personnage de droite (donc à sa gauche), et se terminant, à chaque extrémité, par une tête animale que l'on aperçoit entre les pieds des personnages et qui, symétriquement, attaque ses deux jambes au niveau du mollet. Les deux personnages qui le maintiennent portent les marques caractéristiques des diables : ailes, profondes rides sur le visage, nudité et pagne à flammèches. Sur les faces latérales, deux autres diables tiennent des stylets avec lesquels ils écrivent sur une longue bande qui passe devant l'ensemble de la scène en formant des chevrons.

Sur cette banderole on lit : « MILLE ARTIFEX SCIPSIT TU PRISIST ; USSURA S. R. E. ». Ce qui peut se traduire par « le maître aux mille artifices a écrit : tu as péri par l'usure ». Les trois dernières lettres restent énigmatiques. C'est dès 1878 qu'un auteur anonyme⁴⁷⁶ a déchiffré cette inscription ou plutôt celle d'un chapiteau de l'église Saint-Julien de Brioude qui est identique (fig.). Cette information fut relayée et sortie de l'oubli par Robert de Lasteyrie en 1890⁴⁷⁷. Il explique que *Milleartifex* est le nom d'un démon. Son origine se trouve dans une légende du Moyen Âge, une vie apocryphe de saint Martial de Limoges (rédigée par le carme Thomas Beaulxamis). L'auteur raconte que saint Martial ayant obligé, par la puissance de ses exorcismes, une bande de démons à sortir du gouffre qui leur servait de retraite, somma l'un d'eux de lui révéler son nom : « Je m'appelle Milleartifex [...] parce que j'emploie mille ruses pour tromper les hommes ». Il demande ensuite le nom des deux autres diables : « Neptunus parce qu'il a précipité en enfer un grand nombre d'hommes, Rixoaldus parce qu'il aime les rixes et les discordes. » Cette explication va être répétée par les auteurs successifs. Robert de Lasteyrie explique aussi la suite de l'inscription « a écrit ». Il pense à une croyance répandue au Moyen Âge selon laquelle le diable tiendrait un registre des péchés de chacun pour le présenter au tribunal de Dieu. Selon cette idée, il aurait existé un livre de perdition s'opposant au livre de vie sur lequel Dieu inscrit le nom des élus. Il justifie cette explication par de nombreux indices récoltés dans des exemples de diverses époques. Citons seulement deux de ces preuves. D'abord un *exemplum* inséré dans un sermon de Jacques de Voragine au XIII^e siècle : lors d'un office,

⁴⁷⁶ Dans *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 1878, col. 483 à 486.

⁴⁷⁷ LASTEYRIE 1890, p. 8.

un évêque se met soudain à rire bruyamment. Il explique alors qu'il a vu dans l'église un diable, muni d'un long parchemin, en train de noter les paroles de toutes les personnes qui, au lieu de suivre l'office, se livrent au comméragé. Il y en avait tellement que le parchemin s'avère trop court. Le diable essaie alors de tirer dessus avec ses dents pour le rallonger, mais le parchemin se rompt et le diable se frappe violemment la tête contre le mur⁴⁷⁸. Il cite ensuite des prières dans lesquelles cette croyance apparaît. Pour la période qui nous intéresse, notons un poème allemand du XII^e siècle⁴⁷⁹ qui dit : « Le misérable gardien de l'enfer a sévèrement examiné mes nombreux méfaits. Lucifer les a écrit, il en apportera la note à ton tribunal, il y dénoncera les conseils qu'il m'a donné lui-même et mes nombreuses fautes ». Tout cette tradition explique donc la présence des deux personnages latéraux sur le chapiteau qui, ne sont pas là par hasard, mais permettent de comprendre la présence même de l'inscription.

La dernière partie du texte dit : « Tu as péri par l'usure ». Pratiquer l'usure n'a jamais fait mourir personne, il faut donc comprendre qu'il s'agit de la mort spirituelle. On trouve dans la Bible, dans la première épître de Jean (V, 16), l'expression « un péché qui mène à la mort », c'est-à-dire qui mène à la mort spirituelle, donc à l'enfer éternel. Cette expression donnera, par la suite, le terme de « péché mortel ». Ceci est repris, par exemple, par Isidore de Séville (y en 636)⁴⁸⁰ qui, citant lui aussi Jean (V, 16) précise que le péché conduit à la mort celui qui se permet, à l'extrême fin de sa vie, de négliger de faire pénitence de ses crimes passés. Cette dernière partie de l'inscription nous apprend donc que pratiquer l'usure est considéré comme un péché mortel qui entraîne en enfer.

Les deux diables sont donc en train d'emmenner l'âme d'un usurier en enfer, et les deux autres inscrivent son nom sur le livre de perdition. Les deux autres exemples de ce thème, celui de Brioude (**fig. 143**) et celui d'Ennezat (**fig. 144**), présentent des variantes. À Saint-Julien de Brioude, le texte est identique mais l'iconographie est différente, l'usurier, ailé, semble déjà faire partie des diables ; à Ennezat le texte est différent, l'iconographie est très proche (les deux personnages écrivant sont également présents mais ne semblent pas ailés), mais réunit l'avare (bourse au cou) et l'usurier cité dans l'inscription dans un même personnage.

Les textes parlant de l'usurier sont moins nombreux que ceux qui parlent de l'avare. Ce sont surtout des allusions brèves dans des sermons. Charles Flavian⁴⁸¹ cite successivement : Thomas de Chobham, qui dit que « L'usurier ne vend rien à son débiteur qui lui appartienne mais seulement le temps qui appartient à Dieu » ; Jacques de Vitry, qui pense que les usuriers ne participent pas au travail des hommes et seront châtiés avec les démons ; Anselme de Canterbury, qui explique que l'usure est un vol ; Pierre Lombard, qui cite l'usure comme l'usurpation du bien d'autrui. Le seul auteur qui, à ma connaissance, ait produit un traité, comportant plusieurs chapitres et ait essayé de voir les différents aspects du problème est Ambroise de Milan⁴⁸². Il se penche d'abord sur le vocabulaire employé à propos de l'usure, puis compare l'usurier à la vipère engendrant ses enfants, les intérêts engendrés étant la mauvaise postérité de parents mauvais. Sa comparaison reprend les légendes des bestiaires concernant la vipère et les applique à l'usurier et aux intérêts qu'il réclame. Le chapitre suivant compare l'avidité de l'usurier d'abord aux lièvres qui génèrent sans cesse de nouveaux enfants en même temps qu'ils élèvent les précédents ; puis aux plantes invasives qui, à peine plantées, sèment, germent et pullulent. Dans le chapitre suivant, il recherche des références dans la Bible pour expliquer que l'usure est interdite par la loi divine.

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 11. Il s'agit, en fait, d'un épisode de la vie de saint Syr, évêque de Gênes : VORAGINE 2004, p.490.

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 13.

⁴⁸⁰ *De ordine creaturarum liber*, P. L. 83, 945 B.

⁴⁸¹ FLAVIAN 1995, p. 176.

⁴⁸² P. L. 14, 811 BC, *Liber de Tobia*, cap. XII-XIV.

Il est donc bien fait une différence entre l'usurier qui nuit aux autres (Ambroise cite Caton qui dit que pratiquer l'usure c'est tuer un homme)⁴⁸³ et l'avare qui ne nuit qu'à lui-même. Mais ce qui les rapproche, c'est leur appétit insatiable qui les mène à la mort spirituelle, ce qui est exprimé à Ennezat.

Du point de vue plastique, on peut noter une organisation particulièrement soignée : aux chevrons dessinés par la banderole répondent les chevrons composés par des volutes en haut du chapiteau et qui, encadrant les divers personnages, placent leurs enroulements sur la tête des trois personnages principaux. Cette recherche de symétrie se retrouve aussi au niveau des pieds où la tête, terminant chaque extrémité de la corde et mordant le mollet de l'usurier, s'inscrit de chaque côté de la même façon entre le pied de l'usurier et celui du diable. Un détail est à noter au sujet de ces deux diables centraux : l'un a les cheveux courts, l'autre les porte longs et réunis en une sorte de queue de cheval. A-t-on voulu suggérer un homme et une femme ?

2 - Oiseaux (Sd1) (fig. 145)

Quatre oiseaux occupent toute la hauteur du chapiteau. Sur la face principale deux s'affrontent par le poitrail mais leurs têtes sont tournées vers l'extérieur. Leurs ailes se redressent sur les côtés produisant une large feuille, alors que leur queue s'arrête net pour former avec elle l'angle de la corbeille. De ce feuillage part une sorte de guirlande de feuille qui vient passer devant les cous des oiseaux comme pour les attacher visuellement. Sur chacune des faces latérales, un oiseau, vu de trois-quarts, étale ses ailes et retourne sa tête pour piquer son dos avec son bec. On a donc, aux angles, l'affrontement d'une aile végétale et d'une aile normale.

En ce qui concerne les deux oiseaux aux ailes végétales, on ne peut que répéter ce que l'on a évoqué à Saint-Nectaire, mais les oiseaux latéraux posent un nouveau problème. Que signifie cette position retournée ? Y a-t-il opposition avec les oiseaux de la face principale ou au contraire complémentarité ? Doit-on chercher une relation avec le chapiteau précédent, les deux terminant deux colonnes installées sur un même socle ? Il y a beaucoup plus de questions que de réponses.

3 - Oiseaux avec masque feuillu (Sd2) (fig. 146)

Placé en vis-à-vis du précédent, de l'autre côté de la première baie, ce chapiteau représente deux oiseaux affrontés par la poitrine et tournant la tête vers l'extérieur : ils semblent piquer la pointe de leur aile relevée en arc de cercle sur les faces latérales. Leurs queues s'y étalent en un calice de feuilles produisant trois sortes de caulicoles rayonnants ; ceux-ci donnent des feuilles nouées ensemble à leurs extrémités, formant une feuille ajourée ressemblant à un fruit. Ces faces latérales sont particulièrement originales et leur composition géométrique est basée sur le chiffre trois : trois tiges, trois feuilles et trois fruits.

Placée au dé de la face principale, une tête animale, aux pommettes très marquées, possédant un groin de cochon et des petites oreilles, produit par la bouche une longue feuille de chaque côté qui remonte au-dessus de la tête des oiseaux en forme d'arc les encadrant et se termine dans l'angle de la corbeille. Ces feuilles ne se mêlent pas à celles issues des faces latérales, elles se touchent seulement, marquant ainsi l'angle de la corbeille. Si l'on reprend l'hypothèse de la nature créatrice, elle serait ici fortement marquée dans un sens négatif, presque inquiétant.

4 - Végétaux (Sd3) (fig. 147)

Deux larges feuilles d'acanthé, placées sur les angles de la corbeille, occupent toute la hauteur et viennent se retourner aux angles formant un retroussis en fort volume ordonné autour d'un grand

⁴⁸³*Ibid.* Cap. XIV.

lobe ajouré au centre. Sur les faces latérales, le même schéma est reproduit mais adapté à l'espace plus réduit.

5 - Le voleur d'oie (Sd4) (fig. 148)

Un personnage pieds nus, vêtu d'une robe courte juponnant, porte sur ses épaules, en le tenant d'une main par un pied, de l'autre par un bras, dans une position horizontale, un personnage très similaire qui tient par le cou un oiseau du genre échassier. Ce personnage occupe l'angle droit de la corbeille alors que, sur l'angle gauche, un autre échassier, très similaire au premier, est debout le bec au-dessus du pied du personnage horizontal. Le groupe formé par les deux personnages est donc encadré par deux oiseaux tournant leurs becs vers eux et semblant visuellement les encadrer. Sur la face latérale gauche deux échassiers encadrent de la même façon une grosse fleur à double corolle montée sur une haute tige. Les oiseaux semblent en becqueter le sommet.

Le propos est donc complexe : deux personnages identiques, et deux groupes d'oiseaux identiques. Tous les auteurs sont restés perplexes et ont pensé à l'illustration d'un fabliau non identifié. Si on se rappelle que, à propos du porteur de mouton ou du singe cordé, on avait vu la possibilité que deux êtres différents puissent représenter le même personnage, on est en droit de penser que ces deux personnages, représentés de façon similaire, seraient le même individu. L'idée proposée par nos prédécesseurs, de voir dans le personnage horizontal un voleur d'oie, de plus un ecclésiastique repérable à sa tonsure (on ne peut pas exclure que l'autre la porte aussi, le sommet de la tête ne pouvant être vu), semble crédible. En suivant donc notre logique, la scène représenterait un voleur supportant le poids son action (le vol d'une oie), ce qui expliquerait sa position jambe pliées et écartées très semblable à celle du pécheur entraîné en enfer de Saint-Nectaire (NtdN) et de l'usurier précédent (Sd1). Cette position exprime bien l'effondrement du personnage sous le poids de son péché (son vol). On avait déjà observé cette position dans la représentation d'Ève après son péché dans le rond-point de cette même église.

Reste à comprendre le propos engagé dans les trois oiseaux restant. Celui qui est placé sur l'angle gauche, faisant pendant au personnage porteur, semble pouvoir faire partie de la même scène, Mais on a du mal à comprendre son rôle. Il adopte une position symétrique part rapport à l'oiseau tenu par le cou. Mais, alors que celui-ci pointe son bec au-dessus de la tête de l'homme couché, il pointe son bec au-dessus de son pied qui se trouve alors inscrit dans le creux laissé par son bec et son cou. Ces deux oiseaux marquent donc la tête et le pied du personnage. Pour quelle raison ?

Sur la face latérale gauche, les deux autres oiseaux encadrant la fleur forment un ensemble sans doute indépendant. En passant d'une scène à l'autre on se demande si la fleur n'a pas remplacé le groupe des deux personnages. Est-ce la suite de l'histoire ? Un parallèle? Des éléments de comparaison nous manquent pour en décider. Aucun auteur n'a émis d'hypothèse à ce sujet.

6 - Végétaux (Sd6, Sd5.) (fig. 149-150)

Les deux chapiteaux qui concluent cette moitié sud sont assez semblables : rangée de feuilles d'acanthé à forts retroussis d'où émergent des caulicoles à tiges torsadées qui étalent leurs feuilles jusque dans les angles de la corbeille. Mais le premier montre une base très érodée alors que le second possède une fleur au dé, caractérisée par une corolle très creuse en son centre.

Conclusion pour le côté sud

En venant du transept, on rencontre deux chapiteaux avec des personnages et deux chapiteaux avec des oiseaux, le parcours se terminant par deux chapiteaux à feuillages. Seul un chapiteau à feuillages vient s'intercaler pour rompre ce rythme trop parfait. On peut compter aussi deux

chapiteaux avec personnages, trois avec oiseaux et trois avec feuillages. Mais le chapiteau du voleur d'oie contient plus d'oiseaux que de personnages.

Il faut plutôt insister sur le fait que les deux chapiteaux contenant des personnages parlent de péché, l'un semble mettre en jeu un laïc ou plutôt son âme (le personnage est nu) alors que l'autre met en scène un ecclésiastique dans la vie terrestre (il est habillé). Mais tous deux sont dans la même position, comme écrasés au sol.

b - Chapiteaux de la moitié nord

1 - Feuillages (Ntd1, Nd1, Nd2) (fig. 151-152-153)

Ces trois premiers chapiteaux sont construits sur le même modèle : une première couronne de feuilles d'acanthe d'où émergent des caulicoles formant des volutes au centre et aux angles de la corbeille. Les variations consistent en des retroussis plus ou moins importants et des feuilles de taille variable.

2 - Feuillages (Nd3, Nd4, Nd5) (fig. 154-155-156)

Les trois chapiteaux suivants sont beaucoup plus variés, même s'ils ont des points communs : grandes feuilles aux angles et plus petite au centre, une fleur au dé. La fleur du premier est montée sur une tige torsadée et produit elle-même deux volutes qui vont s'inscrire dans les angles de la corbeille. Celle du second est encadrée par deux caulicoles dont les tiges baguées produisent des feuilles dans les angles de la corbeille. Le troisième est très différent : la petite feuille centrale a disparu et c'est une plante complète qui pousse au centre de la corbeille : racines étalées en éventail en bas, dont deux radicules se rattachent aux feuilles latérales ; tige torsadée et baguée qui se divise en trois tiges torsadées dont celle qui est au centre produit une fleur, les deux autres se terminant par des feuilles très ramassées aux angles.

3 - Personnages et masque léonin (Nd7) (fig. 157)

Tous les auteurs ont traité ce chapiteau de « mystérieux ». Deux personnages sont installés aux angles de la corbeille, torsos nus, vêtus d'un tissu plissé leur cachant la partie inférieure du corps. L'un a la bouche fermée, l'autre tire la langue, détail que l'on avait déjà remarqué sur les porteurs de moutons. Ils ont les jambes écartées sur les côtés de la même façon que les pécheurs déjà rencontrés (Saint-Nectaire chapiteau Ntd, Notre-Dame-du-Port chapiteau Sd1) mais ils les relèvent, en tenant les chevilles de leurs mains. Ce geste paraît particulièrement absurde si l'on songe à l'effet de déséquilibre et de chute en avant qu'il produirait dans la réalité. Il faut remarquer que ce geste se retrouve pour les deux diables du chapiteau de l'usurier à Saint-Julien de Brioude, dont l'un aussi tire la langue.

Au centre de la face principale, au niveau de leurs têtes, un grand masque léonin dont la crinière évoque la corolle d'une fleur, crache (ou avale) deux liens qui viennent former un nœud au niveau du nombril de chacun des deux personnages et repartant sur les faces latérales. Ils entrent à droite, dans une autre gueule, celle d'une plante dont la corolle creuse évoque une bouche, à gauche sous la corolle d'une fleur, alors que sur cette même face, un autre lien sort en bas, verticalement, de dessous la corolle. Ces nœuds placés au niveau du nombril ne semblent rien attacher : le lien forme une boucle verticale qu'il enserre à la façon d'un nœud coulant, ce genre de nœud que l'on défait facilement en tirant sur les deux extrémités du lien. Les deux extrémités de la corbeille se terminent par le demi-lobe d'une grande feuille.

Que comprendre ? Deux âmes pécheresses qui se maintiennent volontairement dans cette position ou bien au contraire qui essaient d'élever leurs jambes plaquées au sol par le péché ? Que signifie ce lien qui semble traverser la scène de part en part en les marquant d'un nœud ? Le masque à la fois animal et végétal est-il un résumé de la condition terrestre ? Il semble que l'on ne puisse qu'énumérer des questions.

c - Chapiteaux de l'arc absidial

Les quatre chapiteaux refermant cette première couronne au niveau de l'arc absidial sont tous ornés de feuillages. Les deux chapiteaux faisant face au chœur (StrE et NtrE) (**fig. 158-159**) sont presque identiques : deux couronnes de feuilles d'acanthes surmontées d'un rang de volutes marquant le centre et les angles des faces. Le chapiteau ouvrant le déambulatoire au nord (NtrN) (**fig. 160**) est le plus complexe : rangées de feuilles d'acanthes décalées et caulicoles se développant jusque dans les angles, d'où partent deux brins se divisant eux-mêmes en deux pour aller former un entrelacs au niveau du dé. Un seul (StrS) (**fig. 161**) inscrit dans ces feuillages des aigles, un au milieu de chaque face, étalant largement leurs ailes. Ils sont perchés sur une feuille d'acanthé et une autre feuille plus haute s'intercale entre eux, marquant les angles de la corbeille. Aux extrémités extérieures, une plante formée de deux tiges liées en leur centre produisent deux feuilles latérales et une sorte de fruit à leur sommet

La seule remarque que l'on puisse faire est de remarquer que ce chapiteau aux aigles fait face à l'usurier et aux oiseaux végétaux colletés d'une guirlande de feuillage. L'opposition est maximum entre ces deux sortes d'oiseaux, les uns triomphant, les autres comme liés et posés au sol.

d - Conclusion pour cette première couronne

Si l'on veut résumer les sujets rencontrés dans ces chapiteaux on pourrait dire : végétation, oiseaux-végétaux et pécheurs. Tous les oiseaux ont leurs ailes ou leur queue se terminant en feuillages, sauf les quatre oiseaux sur le chapiteau du voleur d'oie et les aigles. Comme on a fait remarquer que ce chapiteau représente une scène réelle, de la vie terrestre, on comprend que les autres oiseaux, imaginaires, véhiculent sans doute une idée plus spirituelle, comme on a déjà tenté de le montrer à Saint-Nectaire. D'autre part, voir dans un personnage écrasé à terre, les jambes rabattues à l'extérieur, la représentation type du pécheur, semble se confirmer. De plus, retrouver la corde avec têtes aux extrémités, dans les mêmes conditions qu'à Saint-Nectaire, permet de confirmer sa signification : le péché qui emprisonne l'homme, un lien spirituel, alors que la corde ordinaire, par exemple celle du singe cordé, reste l'image de la corde réaliste.

On a donc déjà rencontré des oiseaux réels et des oiseaux symboliques dont il faudra préciser le rôle ; des liens réels et des liens pensés ; et bien sûr des personnages réels et des « esprits de personnages », ou plutôt des personnages pensés selon leur aspect spirituel. Dans cette première couronne tous ces éléments sont présents. Le sujet qui semble les réunir est le péché et ses conséquences, ou l'attachement à la terre, mais aucune relation directe entre un chapiteau du déambulatoire et ceux du rond-point ne peut être décelée, si ce n'est cette idée très générale du péché.

e - Deuxième couronne (fig. 132-169)

La deuxième couronne, réunissant les petits chapiteaux des baies et des chapelles rayonnantes, sont presque uniquement ornés de feuillages. Leur variété est impressionnante mais trois chapiteaux, sont différents : l'un (Sch1-3), dans la première chapelle (**fig. 163**), représente deux personnages dont les jambes, transformées en tiges, se réunissent pour former la queue d'une grande fleur au cœur

léonin ; deux autres (Sf2-2 et Nf2-2), au niveau de la deuxième baie au nord comme au sud (**fig.165 et 169**), montrent deux oiseaux affrontés de chaque côté d'une grappe de raisin (une seule est vraiment lisible, les chapiteaux étant fortement érodés) ; le troisième (Sch2-1), dans la deuxième chapelle au sud (**fig. 165**), est un chapiteau à feuillage mais enserré, à mi-hauteur, par un large bandeau composé de brins entrelacés, qui produisent quatre nœuds d'entrelacs répartis sur sa longueur. Pour finir, les deux chapiteaux encadrant la baie axiale sont identiques (**fig. 170**). Ils sont très endommagés mais encore lisibles : une grosse feuille occupe les angles de la corbeille, encadrant la longue tige torsadée d'un caulicole bagué d'où sortent deux volutes s'enroulant dans les angles supérieurs et produisant, ce qui pourrait être un fruit ou une fleur, au centre ; en bas, sortent de cette tige, à la façon des racines d'un arbre, des brins qui, d'un côté (extérieur de la baie) rejoignent la feuille d'angle, de l'autre (intérieur de la baie) s'entrelacent dans un carré.

Le seul chapiteau comportant des personnages se trouve donc dans la première chapelle du côté sud. Il rappelle le chapiteau au masque léonin du déambulatoire nord (Nd7). Mais alors que, au centre, les jambes des personnages étaient relevées sous le masque, ici elles se sont transformées en tiges réunies en une seule et tenue en commun, d'où semble avoir poussé la fleur-masque. Sur les faces latérales, les jambes-tiges se terminent par une large feuille à cinq lobes. Les âmes pécheresses de la première couronne avaient encore des jambes humaines, celles de la deuxième couronne deviennent végétales comme l'ensemble des autres sculptures. On note donc une gradation dans la représentation des personnages aux jambes latérales : Ève sur le rond-point comme personnage historique ; personnages nus avec tissu plissé et jambes relevées sur la première couronne, mais jambes encore humaines ; personnages avec jambes végétales sur la deuxième couronne, donc personnages imaginés.

Conclusion pour la deuxième couronne

Si la première couronne semble envahie par des pêcheurs réels ou imaginés, la deuxième couronne les intègre dans une végétation généralisée. La gradation dans la taille des chapiteaux se retrouve dans la richesse des sujets représentés : plus on s'éloigne du rond-point plus les chapiteaux sont petits, plus le nombre de faces diminue et plus l'iconographie s'appauvrit mais la sculpture reste, en grande partie, de la même qualité. Encadrant le rond-point la première couronne développe le thème du péché à la façon d'un commentaire et la deuxième couronne intègre tout à la nature.

C - Déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival (plan 12)

La première couronne, le déambulatoire lui-même, est composée de quatorze chapiteaux, sept dans la moitié nord et sept dans la moitié sud. Le parcours commence par deux paires de chapiteaux correspondant, comme à Notre-Dame-du-Port, à deux colonnes montées sur un même socle et marquant la travée droite du chœur. La deuxième couronne se développe sur cinq fenêtres et quatre chapelles rayonnantes. La grande majorité des chapiteaux est ornée de feuillages.

Première couronne

Au premier regard on note deux chapiteaux avec personnages de chaque côté, un chapiteau montrant des animaux autour d'un vase au niveau de la fenêtre axiale et des aigles au niveau de l'arc triomphal. Les autres chapiteaux sont tous ornés de végétaux.

a R chapiteaux de la moitié sud

1 - Samson et le singe tenu en laisse (Std) (fig. 171)

Ce chapiteau est très dégradé : alors que la partie gauche, dans laquelle tous les historiens ont vu la représentation de Samson maîtrisant le lion, est bien conservée, la partie droite, représentant le singe cordé est presque illisible. Il semble que l'on se soit acharné sur tous les reliefs, car il ne s'agit pas d'usure, la pierre de lave est bien trop dure. Seule la corde, dans l'espace entre les deux personnages, permet d'identifier le sujet ; et sa direction indique que c'est le personnage de gauche qui la tient et celui de droite qui l'a autour du cou. Ceci est confirmé par les pieds posés sur l'astragale : pieds chaussés à gauche, pattes animales à droite. Il s'agit donc bien du singe tenu en laisse. Un caulicole développant ses feuilles sur toute la hauteur de la corbeille, ressemble à un arbre et sépare les deux scènes. Les deux personnages principaux occupant les deux angles de la corbeille, il se développe donc au centre de la face principale.

D'habitude, Samson est représenté à califourchon sur un lion de profil. L'histoire de Samson est racontée dans la Bible, dans le livre des Juges : « [...] lorsqu'ils furent arrivés aux vignes de la ville, parut le petit d'un lion furieux et rugissant, et il vint à la rencontre de Samson. Mais l'Esprit du Seigneur s'empara de Samson, qui déchira le lion comme il aurait mis un chevreau en pièces, n'ayant absolument rien dans la main [...] » (Jg. XIV, 5-6). L'épisode parle de la force que donne Dieu aux personnages dont il veut se servir.

Ici il est représenté de façon très frontale sur un animal vu de profil, dont on ne voit que la tête. De plus, cette tête est peu léonine : seule une patte griffue et des alignements de petites boucles autour du cou peuvent y faire référence. De plus, cette tête sortant de l'astragale fait penser à la tête, très similaire, rencontrée à Saint-Pierre de Mozac sur un des chapiteaux du rond-point (voir p.). On peut alors penser à une idée plus générale, celle de la lutte contre le diable, souvent représentée par le lion dans les textes bibliques : « Soyez sobres et veillez, car votre adversaire, le diable, comme un lion rugissant, rôde autour de vous, cherchant qui il pourra dévorer » (1P. V, 8).

Un autre rapprochement s'impose avec un autre chapiteau de Mozac (Ng4) : le même personnage barbu, la même gueule ouverte par ses deux mains, la même position du personnage à cheval sur l'animal mais qui, cette fois, est représenté en entier. À Mozac il est accompagné de Tobie à cheval sur un poisson, ce qui laisse envisager que les deux animaux, le lion et le poisson ne sont pas représentés comme éléments d'un épisode précis mais plutôt comme emblèmes liées aux personnages.

Les auteurs qui ont commenté le livre des Juges sont assez peu nombreux, citons par exemple Isidore⁴⁸⁴, Raban Maur⁴⁸⁵, Rupert⁴⁸⁶ ou Hugues de Saint-Victor⁴⁸⁷. Mais le seul qui se soit intéressé à l'épisode du lion est Isidore. D'abord il rappelle les circonstances miraculeuses de sa naissance (d'une mère stérile, après la visite d'un ange) qui en fait le « type » du Christ par un parallèle entre les deux naissances, et il poursuit dans cet esprit pour les autres épisodes. Ce qui lui fait faire un parallèle entre le lion qui lui barre le passage alors qu'il va rejoindre son épouse étrangère et le Christ qui s'apprête à fonder son église à partir des gentils ; de plus, Samson qui tue le lion c'est la préfiguration du Christ qui a vaincu le diable et qui dit : « [...] mais ayez confiance, j'ai vaincu le monde. » Ce que d'ailleurs il déforme en « réjouissez-vous, parce que, moi, j'ai vaincu le monde ». L'image de Samson terrassant le lion (qui d'ailleurs est un lionceau dans le texte) est donc présentée comme l'image du Christ qui a vaincu le diable, donc le mal.

Le rapprochement du singe cordé et de Samson peut alors s'expliquer par une série de références servant de comparaisons : le Christ a vaincu Satan, Samson, avec l'aide de Dieu a vaincu le lion, le chrétien doit dominer l'animal qui est en lui, son double pécheur.

2 - Diables et guerriers (Sd5) (fig. 172)

Deux diables occupent les angles de la corbeille. Ils sont représentés de façon conventionnelle : profondes striures sur le torse et le visage, petit pagne à flammèches, et ils sont ailés. Celui de droite chevauche un mouton et tient de la main gauche un végétal qui remplit la moitié de la face latérale droite. Pour Swiechowski⁴⁸⁸ il s'agit d'un bouc chevauché par le démon de la luxure. Son bras gauche est levé et plié, tenant à hauteur de son visage, un objet difficilement identifiable. Le diable de gauche est debout, les bras écartés. De la main gauche il tient un guerrier par les cheveux ; celui-ci est agenouillé à ses pieds et représenté de profil tenant un bouclier. De la main droite le diable tient un objet ressemblant à un fouet, ce qui laisse penser qu'il s'apprête à châtier le guerrier agenouillé. À sa gauche un autre guerrier tient sa lance et son bouclier posés l'un sur l'autre. Habillé d'une cote de maille et coiffé d'un casque, il tourne la tête vers le spectateur. Il n'est donc pas en position de défense par rapport au diable et ses armes, placées sous le bras du diable, indiqueraient plutôt une soumission, comme s'il rendait les armes.

Dans cette image tout semble soumis aux diables : la végétation à droite, le mouton et les guerriers. Mais il est bien difficile de cerner la pensée exprimée. Y a-t-il un sens de lecture ou deux épisodes juxtaposés ? On peut noter que les armures et les armes semblent d'aucune utilité contre les diables et que c'est l'esprit que les diables veulent contrôler : le même geste du diable tenant un personnage par les cheveux, comme pour Ranulfus à Saint-Nectaire, suggère une emprise sur la tête, donc de l'esprit.

Que viennent faire des guerriers dans ce contexte ? Il semble bien qu'il faille penser, comme pour les autres personnages, à une idée religieuse et non à des personnages représentant des guerriers réels. En effet, le chrétien considéré comme soldat du Christ est une image très couramment employée. Rappelons l'épître si souvent citée et commentée (en particulier par Grégoire le Grand) : « Prenez

⁴⁸⁴ P. L. 83, 161, 379, 1311.

⁴⁸⁵ P. L. 108, 1111.

⁴⁸⁶ P. L. 168, 1023.

⁴⁸⁷ P. L. 175, 87.

⁴⁸⁸ SWIECHOWSKI 1973, p. 221.

surtout le bouclier de la foi »⁴⁸⁹, qui tire son origine des psaumes où le bouclier est très souvent cité comme image de la protection divine, ou bien : « Prenez aussi le casque du salut et le glaive de l'Esprit, qui est la parole de Dieu »⁴⁹⁰. L'idée du chrétien soldat du Christ est une idée développée dès les premiers exégètes.

Ils expliquent que c'est par le baptême que Dieu enrôle ses soldats : à la façon des recruteurs militaires Dieu examine les âmes pour voir si elles sont aptes au combat spirituel, puis leur donne la *sphragis* (croix). À la façon du recrutement dans l'armée romaine le chrétien est donc marqué de la croix lors de son baptême comme le soldat romain était tatoué lors de son enrôlement.

Et Cyril de Jérusalem précise bien aux futurs baptisés : « Chacun de nous va se présenter devant Dieu, en présence des armées innombrables des anges. L'Esprit Saint marquera vos âmes ». Les auteurs du XII^e siècle vont reprendre ces images parce que, pour eux, la terre est dangereuse, c'est le domaine du diable. Citons comme exemple Hildebert de Lavardin⁴⁹¹ : « Le service militaire c'est la vie de l'homme sur terre (Job VII, 1) : N'est-ce pas un temps de service qu'accomplit l'homme sur terre, n'y mène-t-il pas la vie d'un mercenaire ? Il faut, très chers frères, que le soldat courageux du Christ renverse la ville de Ninive, la plus solide, et son roi orgueilleux, c'est-à-dire vaincre le diable, qui est le plus fort [...] il faut qu'il ait des armes pour se défendre et pour tuer l'ennemi. D'abord il lui faut le bouclier de la foi sur lequel il puisse éteindre tous les projectiles enflammés qui sont les plus mauvais, c'est-à-dire les vices [...] il lui faut le casque du salut, c'est-à-dire l'esprit [...] de même il faut qu'il ait un glaive pour frapper de près, et une lame pour percuter de loin. Le glaive c'est la parole de l'Évangile [...]. » Il se complet alors dans une énumération sans fin, passant en revue toutes les vertus nécessaires au bon chrétien. Citons aussi Guerric d'Igny qui complète l'idée en parlant de saint Paul : « [...] ce chef valeureux, ce fidèle porte-enseigne de la milice chrétienne, distinguait [...] de vrais et de faux soldats. »⁴⁹²

Fort de ces références, on peut supposer que l'image du soldat capitulant devant le diable représente un chrétien vaincu par les tentations diaboliques, donc qui a succombé au péché et que l'autre est en train d'être soumis. Mais il semble plus probable que les deux soldats soient le même individu qui d'abord abandonne le combat, puis se soumet au diable. Car, s'il s'agit de deux individus différents, on ne comprend pas le troisième groupe (le diable chevauchant le mouton). Alors que si l'on considère qu'il s'agit d'une histoire, d'épisodes successifs engageant le même individu, cela produit du sens. L'histoire qui commencerait à gauche et se terminerait à droite (sens de lecture en généralement privilégié) : d'abord le chrétien, soldat du Christ capitule, abandonne le combat, puis il se soumet au diable qui en prend possession et enfin, le diable fait du soldat sa bête de somme. Le soldat du Christ, en renonçant au combat contre le mal, d'une part est le jouet du diable, d'autre part s'animalise (comme on l'a déjà vu par exemple à propos du singe tenu en laisse). Le choix du mouton est peut-être là pour rendre lisible l'histoire, le mouton étant une représentation traditionnelle du chrétien, mais cela ajoute également du sens : il faisait partie du troupeau du Christ (pensons à l'épisode bien connu de la brebis égarée) et maintenant il fait partie du troupeau du diable. Cette lecture paraît hardie. Mais peut être envisagée car elle renvoie à toutes les idées profondément ancrées dans l'imaginaire chrétien.

3 - Les chapiteaux végétaux (Sd1, Sd2, Sd3, Sd4, Sd6) (fig. 173)

Trois d'entre eux sont composés de deux couronnes de feuilles plus ou moins ajourées (Sd2, Sd5, Sd7). Deux (Sd3, Sd4) montrent une complexité beaucoup plus importante qui, par

⁴⁸⁹ Ep. VI, 16.

⁴⁹⁰ Ep. VI, 17; ITh. V, 8.

⁴⁹¹ P. L. 171, 867-870.

⁴⁹² HILDEBERT DE LAVARDIN S. C. 202, p. 181, 2^e sermon sur les Rameaux.

l'accumulation de détails, deviennent presque illisibles (surtout Sd4). Un seul (StrS) introduit un entrelacs au niveau du dé central.

b - Chapiteaux de la moitié nord

1 - Centaures (Ntd) (fig. 174)

Le premier chapiteau rencontré, en entrant dans le déambulatoire par le côté nord, représente deux centaures disposés symétriquement de chaque côté d'un caulicole bagué à double embranchement dont ils tiennent un fruit. Leur tête et leur torse humain occupent les angles de la corbeille et leur corps animal s'allonge sur les faces latérales. Le schéma est classique et on trouve de nombreux exemplaires dans la région. On a déjà vu, lors de l'étude du rond-point de l'église de Saint-Myon, qu'il ne faut pas confondre centaure et minotaure : ici ils n'ont pas de cornes, il s'agit donc bien de centaures. Leur signification est bien attestée, c'est l'image de la dualité humaine.

Dans le *Physiologus*⁴⁹³, l'onocentaure possède une moitié de corps humaine et l'autre est celle d'un âne, et la conclusion est claire : « Ainsi en est-il de l'homme partagé, fluctuant dans toutes ses démarches. Certains hommes se rendent à l'église avec les apparences de la piété, mais en reniant ce qui en fait la force. Dans l'église ils sont comme des hommes, mais lorsqu'ils la quittent, ils se transforment en bêtes [...] Leurs dispositions sont contradictoires et leurs choix des impostures [...]. » Au XII^e siècle, Hildebert de Lavardin⁴⁹⁴ reprend le propos : « L'onocentaure est d'une double nature, dans laquelle sont mélangés un âne et un corps humain. Beaucoup d'hommes sont ainsi d'une double nature, disant une chose et en faisant aussitôt une autre. Ils sont nombreux ceux qui parlent de vertu mais sont indulgents avec leur propres actions. » Citons encore Hugues de Saint-Victor⁴⁹⁵ : « Le *Physiologus* affirme que l'onocentaure est constitué de deux natures, disant : la partie supérieure « *centauro* » est semblable à l'homme, quant à la partie inférieure « *ono* » c'est-à-dire l'âne. Ainsi il est assimilé aux hommes insensés et hypocrites. Comme le dit Paul : « Ceux qui ont fait promesse de piété, alors qu'ils refusent de le faire » (II Cor. VII)⁴⁹⁶, et le psalmiste : « L'homme dans son lucre ne comprend pas, il ressemble au bétail muet. Ainsi vont-ils, sûrs d'eux-mêmes, et finissent-ils contents de leur sort » (Ps. XLIX, 13). Ici, l'homme lorsqu'il est à l'honneur, ne comprend pas, il est comparé à une bête de somme et lui ressemble. »

Entre les deux centaures se développe un grand caulicole à double embranchement qui produit un gros fruit de chaque côté, fruits que tiennent symétriquement, de la main extérieure, les deux centaures. Ils semblent montrer le fruit plutôt que le cueillir. On remarque aussi que tous les espaces laissés vides par les centaures et cette grande plante, sont systématiquement remplis par des végétaux : Que représente cette plante ? Pourquoi les centaures tiennent-ils ces fruits ? Encore beaucoup de questions sans réponse.

2 - Porteurs de moutons (Nd4) (fig. 175)

Deux personnages, placés sur les angles de la corbeille, portent chacun sur les épaules un mouton dont les têtes s'affrontent au centre de la face principale. L'image est conforme au modèle habituel : l'un des personnages tire la langue, l'autre non ; l'un semble plus âgé ; ils ont une jambe pliée et l'autre genou au sol. Mais entre eux, sous les têtes des moutons, une très longue feuille en forme de palme a remplacé la tête végétalisée que l'on trouve le plus souvent. Aux extrémités de la

⁴⁹³ *PHYSIOLOGOS* éd. ZUCKER : p. 116.

⁴⁹⁴ P. L. 171, 1222.

⁴⁹⁵ P. L. 177, 59 B, *De bestiis et aliis rebus*.

⁴⁹⁶ Référence apparemment fautive.

corbeille, l'espace est rempli par des plantes, mais sur la face droite, au-dessus des feuillages apparaît une tête d'animal. Alors qu'à Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme) on avait signalé que l'arrière du mouton se termine par une tête de loup ici, la tête semble se cacher derrière les feuilles, elle a la gueule ouverte et ressemble à un loup. Ce détail apporte-t-il une idée de danger ? Elle ne semble pas menacer le mouton et fait face au spectateur. On avait vu dans l'exemple précédent que le personnage et le mouton pouvaient représenter le même individu (s'offrant lui-même en sacrifice), mais la référence formelle au Bon Pasteur, qui avait troublé les premiers chercheurs, pourrait ici trouver sa raison : de la même façon que le Christ sauve la brebis égarée en l'emmenant sur son dos, de même l'homme se sauve de la gueule du loup en se prenant lui-même en charge. L'image pourrait donc être plus polysémique que ce qui était envisagé au départ, et la posture créer une relation de sens entre le berger, le Bon Pasteur et le chrétien. Selon l'attitude et les éléments annexes l'idée est précisée : jambes pliées et langue tendue sous l'effort (il essaie de maîtriser ses pulsions), debout et serein (il s'offre en sacrifice sur le modèle d'Abel), accompagné d'un loup (se sauve du diable en se prenant en charge lui-même). Il faudra évidemment revenir sur cette hypothèse lors de l'exemple de l'église de Volvic, lui aussi un peu différent.

3 - Calice entre deux griffons (Nd6) (fig. 176)

Le dernier chapiteau, du côté nord, au niveau de la fenêtre axiale, représente un vase sur pied dont la coupe est ornée de godrons. De chaque côté un quadrupède appuie une de ses pattes sur son pied et semble s'apprêter à boire dedans. Leur tête, avec un bec retroussé, une oreille et une petite barbichette, tient à la fois de l'aigle et du coq. Ils sont ailés et leur queue, passant entre leurs pattes, remonte jusqu'en haut de la corbeille. Leurs pattes sont très grosses en proportion et ressemblent à celles d'un rapace. Il s'agit donc d'un animal hybride, à la fois terrestre et céleste.

Habituellement, les auteurs font référence à l'Antiquité et voient dans ces hybrides des gardiens du trésor⁴⁹⁷. Christian Heck et Rémy Cordonnier ont bien repris toutes ces références et concluent en mettant en évidence leur signification ambiguë réunissant une nature hybride donc mauvaise et un prestige issu de l'Antiquité⁴⁹⁸. Mais il faut remarquer que si, dans cette image chrétienne, l'on peut éventuellement considérer que le calice peut faire figure de trésor, aucune référence textuelle ne peut être trouvée expliquant cette idée. D'autre part quand ce calice est encadré par deux oiseaux (ou deux cerfs comme dans le chapiteau du déambulatoire de Conques) on comprend que ce sont les âmes qui viennent se nourrir à la coupe du salut, et l'image renvoie alors à l'Eucharistie. De plus, dans la région de nombreuses variantes nous incitent à revoir le propos, comme par exemple un chapiteau de la petite église de Montaigut-le-Blanc (63) sur lequel ce sont deux quadrupèdes à faces presque humaines qui encadrent la coupe. Faut-il alors comprendre que le salut est pour toutes sortes de créatures ?

Il semble alors plus convaincant de se rappeler que les animaux et les hybrides représentent la plupart du temps les défauts des hommes, ou plutôt l'homme se bestialisant sous l'effet du péché, en référence au texte du psaume (XLVIII, 13) : « Et l'homme, lorsqu'il était en honneur, ne l'a pas compris : il a été comparé aux animaux sans raison, et il est devenu semblable à eux. ». L'article de Gérard Cames, à propos des monstres représentés dans l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg⁴⁹⁹, démontre bien que, au XII^e siècle, la grandeur et la décadence de l'homme pécheur se traduit en image par des animaux hybrides dans lesquels chaque partie correspond à un vice, montrant « l'image de ses propres déchirements » et que « livré aux vices il a, de ce fait, ignominieusement

⁴⁹⁷ Par exemple SWIECHOWSKI 1973, p. 325.

⁴⁹⁸ HECK CORDONNIER 2011, p. 353.

⁴⁹⁹ CAMES 1968, p. 587-603.

perdu son apparence humaine »⁵⁰⁰. Ici, les animaux sont moins monstrueux et pourraient, si l'on garde cette idée de référence à l'homme, simplement marquer son double aspect terrestre et céleste (corps et âme) et sa recherche du salut dans l'Eucharistie. On aurait donc, comme on le voit souvent, une image d'origine antique récupérée, réutilisée, étant investie en plus, sous l'apparence d'une continuité sémantique, d'une signification purement chrétienne pour ceux qui en possèdent les clés : l'idée de l'Eucharistie comme un trésor, le salut, et toutes sortes d'hommes qui recherchent à se nourrir à cette coupe qui doit les sauver.

Cette image, terminant le parcours vers l'est, que l'on vienne par la partie nord ou sud du déambulatoire, en serait la conclusion : tous les personnages rencontrés sont des pécheurs (singe cordé, centaures, porteurs de moutons, et à plus forte raison les diables) et ont besoin de l'aide de l'Eucharistie.

4 - Les aigles (NtdE) (fig. 177)

Sur le pilier nord de l'arc triomphal, faisant face au rond-point, un chapiteau est orné de trois aigles, un sur chaque face. Les trois, perchés sur une large feuille, étalent largement leurs ailes qui se rejoignent aux angles de la corbeille au-dessus d'une grande feuille. Mais alors que celui de la face centrale est représenté entièrement frontalement, la tête deux autres s'incline sur le côté, symétriquement, en direction de l'aigle central, et l'aile extérieure est coupée comme si on avait manqué de place ou que le chapiteau avait été réduit.

Il est intéressant de se rappeler qu'à Saint-Nectaire on trouve également des aigles au même emplacement.

5 - Chapiteaux à feuillages (fig. 178)

Du côté sud quatre chapiteaux à feuillages séparent Samson et le singe cordé des diables, alors qu'au nord trois seulement séparent les deux sujets figurés, centaures et porteurs de moutons. Ce qui fait que le calice entre deux griffons est encadré de deux chapiteaux à feuillages qui l'isolent des autres sujets figurés. Seul, au nord, le deuxième chapiteau (Nd2), montrant un gros fruit en son centre, semble pouvoir être mis en relation avec le chapiteau voisin. Ce gros fruit, tenant à la fois de la pomme de pin et de la grappe de raisin, présent sur le chapiteau adjacent représentant les centaures, est ici en position centrale dans une exubérance de feuillages : il semble pousser au-dessus de la bague d'un caulicole à la tige torsadée, mais en même temps sortir de deux volutes affrontées au-dessus de lui. Trois étages de larges feuilles d'acanthes l'encadrent et même le font paraître en arrière-plan.

Conclusion

En entrant dans le déambulatoire on trouve soit le singe cordé (au sud) soit les centaures (au nord), puis des diables (au sud) et des porteurs de moutons (au nord). Tous ces chapiteaux parlent donc des hommes pécheurs. Seule la figure de Samson constitue un ancrage dans les Écritures, et montre, dès l'entrée du déambulatoire, une volonté de référence textuelle. On se demande alors si notre manque de connaissance ne nous empêche pas de comprendre d'autres allusions. En effet, l'entrée du côté nord se fait avec les centaures à propos duquel l'article du *Physiologus* les concernant fait référence à des extraits d'épîtres, en particulier celle de Jacques (I, 8) : l'homme au cœur double et à l'âme partagée suggère un compromis entre l'amour de Dieu et l'amour du monde⁵⁰¹. Pour les autres chapiteaux, la référence au chrétien soldat du Christ est la plus évidente et renvoie aussi aux épîtres de Paul.

⁵⁰⁰ *Ibid*, p. 602.

⁵⁰¹ *PHYSIOLOGOS* éd. ZUCKER 2004, p. 118.

Comme on l'a déjà fait remarquer, le calice entre deux griffons apparaît comme une conclusion, au terme du parcours en direction de l'est : le remède chrétien à la dégradation de l'homme par le péché est dans la coupe du salut, c'est-à-dire dans l'Eucharistie. On remarque alors que ce chapiteau se trouve placé juste en face du seul chapiteau figuré du rond-point : celui des aigles. Nous avons pensé, pour ce rassemblement d'aigles, à une image également de salut, mais celui des saints dans la vie future. La correspondance peut alors s'établir entre la vie terrestre où les pécheurs recherchent le salut et le monde futur où les saints l'ont déjà acquis.

Deuxième couronne

Le nombre de chapiteaux pour cette deuxième couronne est très important : cinq baies avec chacune deux chapiteaux, puis quatre chapelles avec chacune quatre chapiteaux. On arrive au nombre de vingt-six. Quatre montrent des oiseaux, un est orné d'un personnage chevauchant un poisson, un autre d'une femme poisson accompagnée d'un oiseau et un autre une frise d'animaux se dévorant mutuellement. L'ensemble est donc essentiellement végétal, mais les sujets figurés sont particulièrement originaux. Les quatre chapiteaux montrant des personnages sont placés au niveau des baies : deux au niveau de la première baie du nord, un au niveau de la deuxième baie nord, un au niveau de la deuxième baie sud.

1 - Oiseaux (Nf1-2) (fig. 179)

La première baie, au sud, est encadrée par deux chapiteaux avec oiseaux. Le premier (le plus à l'ouest) montre quatre grands aigles affrontés deux à deux et picorant le même fruit. Ils sont très grands, montés sur des pattes très longues qui occupent presque la moitié de la hauteur et leur cou, plié en avant, suit l'abaque pour placer la tête au centre de la corbeille au-dessus du fruit.

De l'autre côté de la baie, quatre oiseaux plus petits s'affrontent dans un système inverse : dos affrontés au centre des faces et têtes picorant un caulicole feuillu dans l'angle.

En face, du côté nord, la première baie possède aussi un couple d'aigles. Eux aussi sont très grands et affrontent leurs ailes sur l'angle de la corbeille. Mais leur tête, penchée en avant, semblent regarder au loin. En bas, sont intercalées trois feuilles ajourées dont le but semble uniquement de remplir l'espace laissé libre.

C'est au niveau de la fenêtre axiale que l'on trouve un nouveau groupe d'oiseaux. Il s'agit de deux aigles affrontant leurs ailes sur l'angle de la corbeille, ces deux ailes formant une séparation en fort relief isolant les têtes de chaque côté. Devant ces ailes, dans la partie basse, à chacun des trois angles de la corbeille, un oiseau plus petit, les ailes ramassées, est présenté de profil. On pense alors à deux aigles avec leurs petits placés sous la protection de leurs ailes. Il n'y a pas, à ma connaissance, d'autres exemples d'une telle disposition.

2 - Personnage chevauchant un poisson (Nf1-1) (fig. 180)

Un grand poisson occupe toute la largeur des deux faces de la corbeille et se redresse sa tête à droite. Il est monté par un personnage nu aux proportions enfantines (grosse tête et courtes jambes) dont la tête, vue frontalement, s'inscrit sur l'angle. Son bras gauche disparaît derrière le poisson alors que de sa main droite il tient un rameau feuillu à double embranchement.

Dans la Bible, les seuls épisodes mettant en scène un poisson sont les histoires de Tobie et de Jonas. Ici rien ne peut correspondre à ces épisodes. Une autre orientation est possible : on sait que, chez les Romains, les dauphins étaient considérés comme psychopompes, porteurs des âmes, et que,

d'autre part, le poisson est le symbole du Christ : peut-on imaginer un transfert d'idée, le Christ-poisson sauveur d'âme ? La proposition n'est pas envisageable, dans ce cas il y aurait probablement un indice identifiant le Christ (croix, monogramme, auréole ou autre).

On pense alors à la situation dominante de l'homme par rapport aux poissons : « [...] Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les volatiles du ciel, et sur les bêtes [...] »⁵⁰² ou encore : « Qu'est-ce qu'un homme pour que vous vous souveniez de lui [...] vous avez mis toutes choses sous ses pieds [...] les oiseaux du ciel et les poissons de la mer [...] »⁵⁰³. C'est sans doute ces dernières références qui seraient les plus crédibles, d'autant plus que les oiseaux sont représentés juste à côté, de l'autre côté de la baie. Mais alors pourquoi représenter le personnage nu ? Sans doute pour indiquer qu'il s'agit de l'idée générale, d'une pensée, d'une allégorie.

3 - Animaux se dévorant (Nf2-1) (fig. 181)

Un des chapiteaux, encadrant la deuxième baie du côté du nord, est particulièrement intéressant : il s'organise sur deux registres, ce qui est rare pour un chapiteau de petite taille. En haut la végétation emplit tout l'espace : grand caulicole bagué à double embranchement se terminant par de larges feuilles découpées ; à droite le même schéma se retrouve avec en plus une branche venant traverser sa tige. Leurs feuilles se rejoignent à l'angle du chapiteau produisant un fleuron. Au registre inférieur quatre animaux sont alignés : à gauche, ce qui pourrait être une tête de loup puis un corps de quadrupède dont la tête a disparu dans sa gueule aux deux rangées de dents bien visibles ; à droite une autre tête qui avale la patte d'un oiseau qui, penchant la tête jusqu'au sol, semble vouloir picorer une volute peu identifiable.

Une tête sort donc à chaque extrémité du chapiteau, et chacune s'attaque à un animal différent. On pense à la lutte pour la vie sur terre, le plus fort avalant le plus faible. Aurait-on ici une représentation des dangers de la vie terrestre ? On sait que la terre est considérée comme le domaine du mal, le royaume du diable et celui du péché. Ces têtes avalant des animaux rappellent aussi les gueules représentant l'entrée de l'enfer qui avalent les pécheurs. Rappelons que dans l'*Elucidarium*⁵⁰⁴ il est dit : « Il y a deux enfers. L'enfer supérieur est ce bas monde, qui est plein de tourments. L'enfer inférieur est un lieu spirituel plein d'un feu inextinguible. On dit qu'il est sous terre parce que les âmes des pécheurs y sont ensevelies. » Quand on sait que cet ouvrage peut être considéré comme l'ancêtre du catéchisme, on peut penser que cette idée a été extrêmement vulgarisée et donc connue de tous. Cette conception pourrait être à la base de toutes les images de luttes et de monstres si répandues et pourrait aider à les expliquer. Ici la végétation, en haut, montre la magnificence de la terre, alors qu'en bas c'est le côté négatif qui est représenté, la terre comme lieu de luttes incessantes, un monde livré à ses pulsions élémentaires, une préfigure de l'enfer final.

4 - Femme-poisson et oiseau (Sf2-2) (fig.182)

Au niveau de la deuxième baie, du côté sud, Un personnage hybride est placé sur l'angle de la corbeille : une tête de femme à longue chevelure ; un torse humain dont les bras, repliés vers le haut, tiennent les mèches ; un corps de poisson séparé du torse humain par un feston s'étale sur la partie gauche du chapiteau. Sur son corps de poisson est perché un oiseau qui semble venir picorer sa chevelure. Cet oiseau a des pattes terminées par des serres de rapace, il faut donc en conclure qu'il

⁵⁰² Gn. I, 26.

⁵⁰³ Ps. VIII, 39.

⁵⁰⁴ ELUCIDARIUM éd. LEFÈVRE, p. 169.

s'agit d'un aigle, même si les proportions ne le faisaient pas envisager au premier regard. La face droite de la corbeille est entièrement occupée par du feuillage montrant une organisation plutôt anarchique mais se terminant en haut par un fleuron central soutenu par deux feuilles presque symétriques. L'impression est donc d'une évolution verticale allant du désordre à l'ordre. Sur la face gauche, sous l'aigle, des ondulations remplissent tout l'espace et suggèrent l'élément aquatique. Ces deux êtres sont donc encadrés d'un côté par la terre, de l'autre par l'eau et la femme-poisson semble quitter l'eau et se diriger vers les feuillages.

La tendance est à appeler sirène tout personnage hybride féminin. Hors, au XII^e siècle, les auteurs ne font pas la confusion entre femme-oiseau, femme-poisson ou femme-serpent. Par exemple, Honorius⁵⁰⁵ parle bien des sirènes en tant qu'hybrides oiseaux quand il fait référence à Ulysse.

Ce sujet de la sirène a été bien étudié par Jacqueline Leclerc-Marx⁵⁰⁶ qui a recherché toutes les occurrences du sujet et a montré combien il est difficile d'en trouver l'origine et d'en fixer une signification unitaire : entre symbole antiféministe et héroïne compatissante, symbole de luxure ou élément cosmologique, ou tout simplement élément décoratif, les champs de recherche sont très larges. Mais elle conclut aussi que « la sirène symbolise le plus souvent l'élément aquatique », tour à tour les eaux terrestres, célestes ou même la terre nourricière.⁵⁰⁷

Lors d'une étude précédente⁵⁰⁸, j'ai montré la possibilité que la femme-poisson soit issue plutôt du couple Terre-Océan que l'on trouve sur les sarcophages romains, puis sur les ivoires ou les manuscrits carolingiens pour donner une dimension cosmologique à la crucifixion ou au Christ en majesté⁵⁰⁹. Ce couple est repris sur certains portails auvergnats, placé de la même façon, en bas, montrant le monde terrestre sous les autres scènes, mais sous une forme un peu différente : par exemple à Saint-Michel d'Aiguilhe (43)⁵¹⁰ il s'agit d'une femme-poisson et d'une femme serpent et à Chassignolles (43)⁵¹¹ d'un femme-poisson et d'une femme allaitant des serpents. Selon ces exemples, la femme-poisson pourrait être une allégorie de l'eau, celle qui lui fait face renvoyant à l'idée de terre. Mais c'est le chapiteau de l'église de Saint-Gall d'Antoingt (63)⁵¹² qui donne un argument décisif allant dans ce sens : une inscription court sur le tailloir d'un chapiteau représentant deux femmes-poissons : *RIVSVTA – B - hECEST : DOM*. Cette inscription n'ayant pas été prise en compte par les chercheurs, on se risque à proposer de la restituer comme *RIV[U]S V[I]TA B[APTISMA] HEC EST/ DOM[INUS]* (la rivière c'est la vie, le baptême, ceci est le Seigneur) ce qui permet de penser qu'il s'agit bien d'une personnification de l'eau et peut-être même de l'eau du baptême.

Mais à Orcival le problème est plus complexe puisque cette femme-poisson est accompagnée d'un aigle qui porte l'idée d'élévation spirituelle. Aucun texte ne rapproche un aigle (ou un oiseau) d'une femme-poisson. Mais, suite à l'hypothèse du thème du baptême pour le chapiteau d'Antoingt, il est intéressant de lire le texte qu'Ambroise de Milan adresse aux nouveaux baptisés⁵¹³ : « Tu as déposé la vieillesse des péchés, tu as revêtu la jeunesse de la grâce. « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle » (Ps. 50, 9). Tu es devenu un bon aigle qui s'élance vers le ciel et méprise ce qui est terrestre. Les bons aigles entourent l'autel : là en effet où est le corps (Mt. XXIV, 28). L'autel

⁵⁰⁵P. L. 172, 855 et suivantes, *Speculum ecclesiae*.

⁵⁰⁶ LECLERCQ-MARX 1197.

⁵⁰⁷*Ibid.* p. 227.

⁵⁰⁸ GUILLAUMONT 2002, p. 37 ; 127-139.

⁵⁰⁹ Par exemple le plat supérieur de la reliure de l'évangélaire de Metz, BNF. ms. Lat. 9383 ; ou le sacramentaire de Charles le Chauve, BNF. ms. lat. 1141, f. 6.

⁵¹⁰*Ibid.* p. 17-20.

⁵¹¹*Ibid.* p. 26-28.

⁵¹² GUILLAUMONT 2010, p. 137-138.

⁵¹³ AMBROISE S. C. 25 bis, p. 80.

représente le corps, et le corps du Christ est sur l'autel. Vous êtes des aigles, rajeunis par l'effacement de la faute. »

On peut également ajouter que le *Physiologus* fait explicitement référence au baptême⁵¹⁴, pendant lequel le baptisé est plongé trois fois dans l'eau pour être régénéré à la façon de l'aigle de la légende.

Voir dans ce chapiteau le sujet du baptême peut sembler excessif, et aucune certitude ne peut être avancée, mais un faisceau d'indices rend l'idée envisageable. D'autant plus que, dans la citation d'Ambroise, on retrouve le rapprochement avec le chapiteau du rond-point et le rassemblement des aigles.

5 - Oiseaux Sf-1, Sf1-2 et NfaN (fig. 183)

La première baie au sud est encadrée par des oiseaux. Les uns occupent les angles de la corbeille et picorent des fruits placés au dé de chaque face, les autres encadrent une plante placée dans chaque angle et en picorent les feuilles. D'autres oiseaux sont placés au niveau de la baie axiale avec une vraie originalité : ils sont accompagnés d'oiseaux plus petits.

6 - Chapiteaux à feuillages (fig. 184)

On ne peut qu'admirer la variété des propositions et la qualité des sculptures.

Conclusion

Dans ce déambulatoire se trouvent les sujets les plus courants comme le calice entre deux griffons, les centaures, le singe cordé ou le porteur de mouton, mais aussi beaucoup d'oiseaux et des sujets originaux : femme-poisson avec aigle, personnage chevauchant un poisson, animaux se dévorant et guerriers dominés par des diables. On note aussi une référence à l'Ancien Testament.

Ce déambulatoire est celui qui concentre le plus grand nombre rencontré d'oiseaux et, d'autre part, il est le seul où sont représentés des poissons. Il n'y a pas cette fois d'opposition évidente entre la partie nord et celle du sud.

Le contraste est grand entre ce déambulatoire plein d'images figurées et le rond-point très sobre. Il constitue donc véritablement une couronne d'images autour du sanctuaire presque entièrement végétal. Il faudra voir, avec le reste de l'édifice, si ce parti s'explique.

⁵¹⁴PHYSIOLOGOS éd. ZUCKER, p. 79.

D – Déambulatoire de Saint-Austremoine d'Issoire (plan 13)

Première couronne (fig. 182)

Tous les chapiteaux composant cette première couronne autour du rond-point, sur le mur périphérique, sont ornés de feuillages. Les compositions sont variées, mais adoptent les modèles habituels issus du corinthien antique. Cinq d'entre eux montrent des fleurs placées au dé de la corbeille, l'un d'entre eux (Sd5) développe de gros fruits aux trois angles. Un seul chapiteau (Sd4) montre trois aigles, l'un sur chaque face, les ailes déployées et la tête penchée sur leur côté droit. La répartition des chapiteaux est très symétrique : au nord six chapiteaux avec seulement des feuillages et un chapiteau avec des fleurs terminant la série au niveau de la chapelle axiale ; du côté du sud, la répartition est inversée, le seul chapiteau orné seulement de feuillage est le dernier, au niveau de la chapelle axiale, alors que tous les autres introduisent des éléments, même modestes (fleurs, fruits, aigles).

Le chapiteau montrant des aigles est en face du chapiteau du rond-point montrant la Passion : le Christ portant sa croix est donc en vis-à-vis des trois aigles. Peut-on en déduire que l'idée de victoire, portée par la figure des aigles, est ici placée comme un commentaire de l'épisode, comme l'annonce de la victoire de la croix ? Ce n'est pas impossible. Rappelons que M. Angheben pense que les aigles placés aux abords du chœur portent certainement cette idée.⁵¹⁵

L'ensemble ayant été repeint, on ne peut pas savoir si toutes les sculptures sont authentiques. Mais le relief des feuillages, se découpant sur un fond très présent entre les différents éléments, est bien semblable à celui des chapiteaux du rond-point.

Deuxième couronne (fig. 183)

La deuxième couronne est beaucoup plus riche en éléments variés : oiseaux, animaux, personnages. Par contre les personnages et les animaux sont parfois suspects, et l'on ne peut s'empêcher de penser aux restaurations : personnage aux proportions inhabituelles (Nch2-2) ou têtes coupées ne s'intégrant pas au décor (Sch1-3), par exemple. De même l'animal hybride à tête de chien (Sch1-4) est bizarrement placé par rapport à l'angle du chapiteau, et les oiseaux réunissant leurs queues semblent trop schématisés (Sch1-2)

Au nord, au niveau de la première baie, un personnage dont les jambes ont été remplacées par des branches feuillues tient deux aigles par une aile (Nf1-2), puis, dans la première chapelle, trois oiseaux développent leur queue en feuillages (Nch1-2), l'un intégrant une tête de personnage ; dans la deuxième chapelle, un personnage torse nu relève ses jambes sur les côtés entre deux dragons (Nch2-2).

Au sud, la première chapelle est particulièrement riche : des oiseaux unissant leur queue feuillagée pour encadrer un fruit (Sch1-2) ; une tête de personnage encadrée par une autre tête de personnage et une tête d'animal tirant la langue (Sch1-3) ; un animal ailé ayant également une queue feuillue (Sch1-4). Puis on retrouve deux de ces animaux se faisant face sur un des chapiteaux de la deuxième chapelle.

⁵¹⁵ ANGHEBEN 2003, p. 85-90.

Pour terminer, la chapelle axiale montre quatre chapiteaux dont deux sont ornés de fruits et de fleurs, alors que les deux autres, encadrant la baie axiale, portent chacun deux griffons. Au sud les deux animaux se font face et lèvent une patte (chaS2) ; au nord, ils boivent dans un même calice (chaN2). Cette dernière iconographie renvoie à l'Eucharistie. Le plus souvent ce sont deux oiseaux ordinaires, représentant les âmes qui viennent boire à la coupe du salut. Les remplacer par des griffons qui sont eux-mêmes un symbole christique perturbe le propos.

Conclusion

Mis à part un personnage au niveau de première baie au nord (Nf1-1), tous les chapiteaux montrant des personnages ou des animaux sont concentrés dans les chapelles. Mais il est bien difficile de trouver une raison à leur présence et, vu les restaurations importantes connues pour le rond-point, on ne peut que rester prudent. La première impression est un grand nombre de représentations symboliques, avec animaux et personnages, mais si l'on fait le total de chaque catégorie, les chapiteaux végétaux dominant (quatorze pour sept figurés).

Autant les images du rond-point étaient attendues, illustrant des épisodes bibliques, autant c'est la fantaisie qui semble régner dans ce déambulatoire, exprimant une forte opposition entre les deux zones.

E – Déambulatoire de Saint-Priest de Volvic (plan 14)

Le déambulatoire s'ouvre sur trois chapelles, une au nord, une au sud et une axiale. Chacune des chapelles est éclairée par trois fenêtres encadrées de colonnes portant des chapiteaux. Elles sont séparées par des baies (donc quatre baies) encadrées chacune, elles aussi, de deux colonnes avec chapiteaux.

On remarque tout de suite que la moitié sud est beaucoup plus riche d'images figurées, trois chapiteaux seulement dans la partie nord montrent autre chose que des feuillages.

Première couronne

a - Côté nord

1 - Chapiteaux à feuillages (fig. 184)

Les trois premiers chapiteaux de la première couronne sont ornés de feuillages, mais montrent une grande variété dans les détails alors que le schéma est classique.

Le premier (Ntd) porte sur sa face principale ce qui ressemble au caulicole habituel mais dépourvu de sa bague et dont les deux branches sont très différentes : celle de gauche produit une large feuille qui s'étale sur l'angle de la corbeille, selon un modèle bien connu, mais la deuxième se divise en trois volutes ; en-dessous, un deuxième registre est composé de hautes feuilles nervurées occupant largement les angles.

Le second (Nd1) reprend la même composition d'ensemble mais le caulicole est entièrement torsadé et, réduit en hauteur, laisse l'espace supérieur à d'autres éléments végétaux peu lisibles en raison de l'usure du chapiteau.

Le troisième (Nd2) reprend également le même schéma d'ensemble mais, accumulant les nervures en fort creux, les retroussis et les volutes, il se distingue comme un travail plus soigné, plus plat et peut-être plus confus. Il est aussi plus inventif : sur la face latérale les trois ramifications passent par un anneau placé au centre.

2 - Griffon autour du calice (Nd3) (fig. 185)

Le quatrième chapiteau du côté nord, placé juste avant la chapelle axiale, représente le sujet déjà rencontré des griffons encadrant un calice dans lequel ils semblent s'apprêter à boire. Mais ici ces griffons, qui, normalement, devraient avoir une tête d'aigle, ont une tête de gallinacé. Comme on l'a déjà dit, l'idée générale de salut n'est pas affectée par les variantes concernant les animaux encadrant le calice, mais sans doute existe-t-il des raisons qui nous échappent. Il faut remarquer que cet emplacement pour le thème de l'Eucharistie, le chapiteau le plus à l'est, est le même qu'à Orcival, alors qu'à Issoire il est placé dans la chapelle axiale.

b - Côté sud

Le contraste est grand puisque les quatre chapiteaux du déambulatoire sud sont tous figurés, et trois sur quatre mettent en scène des personnages.

1 - Personnages hybrides (Std) (fig. 186)

Le premier représente deux personnages dont les jambes se terminent en motif végétal. Ils sont humains jusqu'aux genoux, seule la deuxième partie de leurs jambes sont végétales. Ils sont représentés frontalement, occupent chacun un des angles de la corbeille, et tiennent leurs jambes de chaque côté.

Leurs jambes qui se croisent au centre de la face principale se terminent par une large feuille. La deuxième jambe de celui de droite est une forte tige qui forme un enroulement de grande dimension se terminant par une feuille et développe deux feuilles juste après le. Pour celui de gauche il est difficile d'être affirmatif, la sculpture étant cassée, mais la jambe paraît se terminer de façon plus rectiligne. Le personnage de droite a les cheveux plus courts, ce qui inciterait à penser que l'on a voulu distinguer un homme et une femme.

L'hypothèse, compte tenu du mauvais état de conservation, est de voir dans ces deux personnages un homme végétal et une femme poisson, ce qui renverrait à l'idée de la terre et de l'eau, selon nos hypothèses précédentes.

2 - Porteurs de moutons (Sd1) (fig.187)

Deux personnages identiques occupent les angles de la corbeille, ils sont vêtus du court bリアud paysan et tiennent sur leurs épaules un mouton dont les têtes se font face au centre de la face principale du chapiteau. Lors de l'étude du thème du déambulatoire de l'église de Saint-Nectaire nous avons conclu à la double idée : d'une part le chrétien doit dompter ses instincts comme l'éleveur contrôle son troupeau, d'autre part il doit s'offrir lui-même en sacrifice (les brebis étant traditionnellement l'image du chrétien). Mais sur la face gauche de ce chapiteau une tête d'animal, ressemblant à celle d'un loup, gueule ouverte montrant des dents acérées, mord la queue du mouton. Les idées décryptées en sont certainement modifiées, puisque cet animal représente un danger pour le sens littéral (le berger) et certainement le diable pour le sens symbolique (le chrétien). On aurait alors deux possibilités : soit le berger essaie de sauver son mouton de la gueule du loup en le chargeant sur ses épaules, soit le loup s'attaque au mouton même quand il est sur les épaules du berger. Mais la lecture se complique pour le sens figuré pour lequel on a déjà deux solutions. On peut résumer l'idée en disant que le chrétien, même s'il se contrôle, est toujours attaqué par le diable.

Si l'image semble simple, les idées qu'elle sous-tend sont complexes et certainement pouvaient être le support d'une réflexion religieuse à multiples facettes.

3 - Oiseaux à queues en feuillage (Sd2) (fig. 188)

Quatre oiseaux, deux sur la face principale et un sur chaque face latérale, tournent la tête vers leur queue qu'ils semblent picorer. Les deux oiseaux de la face principale se rejoignent au niveau de la poitrine et le vide laissé en haut est occupé par une tête humaine aux yeux schématiquement cernés et terminée par une courte barbe. À Saint-Nectaire (chapiteau Ntd) et à Notre-Dame-du-Port (chapiteau Sd3, donc au même emplacement qu'ici) c'est une tête d'animal qui occupe cet emplacement. Tête d'animal ou tête d'homme, le propos est-il le même ? Il est bien difficile de répondre tant que l'on n'aura pas déterminé le rôle de ces têtes à cet emplacement.

4 - Centaures (Sd3) (fig. 189)

Les deux hybrides, dont les torsos sont placés aux angles de la corbeille, présentent les caractères habituels : humains jusqu'à la ceinture et équidés en dessous, d'une main ils tiennent leur queue végétale, de l'autre un rameau feuillu qu'ils croisent au centre du chapiteau. La seule différence entre les deux est que celui de droite ouvre la bouche alors que celui de gauche la tient fermée. Rien ne permet de comprendre le pourquoi de cette différence.

Deuxième couronne

La grande majorité des chapiteaux encadrant les baies et les fenêtres des chapelles sont à décor végétal. Mais la première baie, tant au nord qu'au sud, est encadrée par deux chapiteaux figurés : au nord des oiseaux et des aigles (**fig. 190**), au sud des têtes crachant des végétaux (**fig. 191**). On se trouve donc devant une double symétrie : une baie de chaque côté contient des images figurées et leurs deux chapiteaux déclinent un thème semblable.

Les quatre oiseaux de la baie nord (Nf1-1) se rejoignent par la queue deux à deux et picorent une grappe de raisin placée sur une feuille, entre eux, au niveau de leurs têtes ; l'angle de la corbeille sépare les deux groupes, et les oiseaux s'y rejoignent par la poitrine. On a trouvé le même motif à Notre-Dame-du-Port (chapiteaux Nf2-2 et Sf2-2)
Les deux aigles (Nf1-2) placés en vis-à-vis de l'autre côté de la baie les pattes posées sur l'astragale, étalent largement leurs ailes occupant tout l'espace. Leurs ailes se rejoignent sur l'angle de la corbeille et leurs têtes sont tournées l'une vers l'autre.

La première baie, au sud, est encadrée par deux chapiteaux qui semblent montrer le même motif mais, le premier (Sf1-1), fortement érodé et cassé au niveau de la bouche ne peut être lu avec certitude. Le deuxième (Sf1-2), mieux conservé, montre une tête humaine de la bouche de laquelle sortent quatre tiges feuillues dont les deux supérieures se retournent vers le bas pour placer un gros fruit sur la face latérale. Un motif équivalent a déjà été observé à Saint-Nectaire (chapiteau Nf2-1) et nous avons conclu à une représentation de la terre créatrice.

En dehors de ces deux baies, une tête animale apparaît au milieu des feuillages dans la chapelle sud (chapiteau Sch1-2) (**fig. 195**) et deux oiseaux picorant leur queue feuillue se trouvent aussi dans la même chapelle (chapiteau Sch1-4).

Les deux chapiteaux de la deuxième baie au sud étant modernes, on ne peut pas savoir s'il y avait à l'origine d'autres chapiteaux figurés.

Conclusion

Une opposition existe entre les parties nord et sud : alors que le côté sud est très habité (personnages et hybrides), le côté nord est presque entièrement végétal. Seule la première baie et le chapiteau le plus à l'est du déambulatoire, montrent des oiseaux ou des griffons. Aucune connexion ne peut être établie avec les sujets du rond-point.

F - Déambulatoire de Saint-Étienne de Maringues (plan 15)

Le déambulatoire de l'église ouvre actuellement sur trois chapelles et une sacristie, seules deux chapelles (chapelle nord et chapelle axiale) sont d'origine, car les transformations furent nombreuses à partir du XIV^e siècle.

Les chapiteaux romans du déambulatoire, formant la première couronne autour du rond-point, au nombre de huit, ont été conservés, et plusieurs sujets figurés sont particulièrement intéressants : au sud des minotaures et des archanges, au nord un singe tenu en laisse et un avare. Il faut y ajouter un personnage agenouillé au niveau de la fenêtre sud et un personnage derrière une tenture au niveau de la fenêtre nord, et, pour terminer, des griffons autour d'un vase dans la chapelle axiale.

Première couronne

1 - Les minotaures (Sd1) (fig. 197)

Ce chapiteau représente deux minotaures placés sur les angles de la corbeille, et un texte est gravé sur la poitrine de celui de droite. Les chapiteaux avec inscription étant rares, ils sont en général bien connus et ont été maintes fois cités et étudiés⁵¹⁶. L'inscription permet de les identifier sans hésitation : MEDIO TAURI, c'est-à-dire à moitié taureau. Leurs têtes humaines portent des oreilles et des cornes bien visibles, les distinguant des centaures. Ils tiennent chacun, sur la face principale, un rameau feuillu dont la base s'enroule autour de celle du voisin. On note sur ce chapiteau une très grande symétrie : personnages identiques, positions semblables, et au centre de la face principale les rameaux portent des feuilles identiques et les mains alignées se rejoignent au centre. Ils tiennent chacun, de l'autre main, leur queue terminée par un énorme fruit en forme de pomme de pin.

Lors de l'étude du rond-point de Saint-Myon, nous avons conclu à une représentation de la situation de l'homme sur terre comparé à celle du Minotaure enfermé dans le labyrinthe. Mais il reste deux questions sans réponse : pourquoi tiennent-ils toujours un arbre ou une plante d'une main et pourquoi leur queue se termine-t-elle en pomme de pin ? Cette végétation qu'ils serrent d'une main pourrait-elle représenter le salut auquel ils essaient de s'accrocher ? Ou bien simplement une façon de montrer la terre à laquelle ils appartiennent ? Et cette énorme fruit qui fait partie de leur moitié animal, quel rôle joue-t-il ? Ils sont obligés de les tenir, ils sont lourds et les encombrent, ou bien sont-ils montrés fièrement ? Notons simplement que la partie humaine se raccroche à un végétal alors que la partie animale produit du végétal : deux façons d'être terrestre. Jean Wirth est le seul à émettre une hypothèse. Il pense que « « les minotaures [...] sont en fait des caricatures des centaures de Mozart, défigurés par l'adjonction de cornes et d'oreilles allongées. Leurs queues végétales se terminent par des fruits qu'ils cueillent eux-mêmes, ce qui nous ramène au thème grégorien des appétits charnels. ⁵¹⁷ » Il est bien difficile d'adhérer à ce commentaire.

2 - Les archanges (Sd4) (fig. 198)

Deux anges auréolés tiennent chacun un phylactère horizontal sur lequel est écrit leur nom. Mais alors que pour Michaël il est précisé son statut d'ange, pour Gabriel seul le nom est inscrit. D'autre part le titre d'archange serait plus juste. Ils ont des proportions très trapues, leurs ailes sont énormes en proportion, et leurs cheveux courts font ressortir leurs oreilles. Sur la face principale, au niveau de leurs têtes, une longue série d'arcades comble le vide: s'agit-il d'une évocation de la

⁵¹⁶ Citons quelques auteurs : SWIECHOWSKI 1973, p.290, explique qu'au Moyen Âge on confondait le centaure et le minotaure ; WIRTH 1999, p. 292-293, le cite comme exemple et en donne une photo.

⁵¹⁷ WIRTH 1999, p. 300.

Jérusalem céleste ou tout simplement d'un décor godronné ? La première hypothèse peut sembler logique puisque traditionnellement les archanges sont au plus près de Dieu pour le servir : Michel est le chef de la milice angélique, Gabriel le messager de Dieu et Raphaël qui, dans la Bible n'apparaît que comme compagnon de Tobie, est le médecin. Dans les églises romanes auvergnates, ces archanges sont peu représentés, citons la petite église de Saint-Avit où ils sont également identifiés par une inscription.

Récemment M. Angheben⁵¹⁸ a montré que ces deux archanges, placés au plus près de la théophanie absidiale, étaient des archanges-avocats transmettant les prières des fidèles récitant le *Pater* lors de l'eucharistie. Son étude s'appuie sur leurs représentations dans des peintures italiennes de ces deux archanges représentés déployant des inscriptions : *petitio, postulatio*. Cette analyse pourrait expliquer leur présence ici au plus près de la chapelle axiale et de l'autel. On peut aussi évoquer les archanges de Conques qui tiennent aussi des phylactères, mais qui sont placés très haut au niveau du transept, ou ceux de la chapelle d'axe de Compostelle.

3 - Le singe tenu en laisse (Nd2) (fig. 199)

Comme sur les autres exemples, un personnage habillé (ici à droite) tient en laisse un personnage ressemblant à un singe, nu, et au visage marqué de profondes striures autour de la bouche. Mais le personnage habillé porte un casque rond maintenu sous le menton par un lien et chevauche un cheval. D'autre part, la partie haute du cheval et de son cavalier sont bien représentés alors que la partie basse est très réduite, une des jambes de l'homme semble avoir été oubliée et l'arrière du cheval s'arrête le long d'une plante sur la face droite du chapiteau. Inhabileté du sculpteur ou priorité donnée aux éléments signifiants ? Sans doute les deux à la fois.

Si, comme on l'a déjà vu, il s'agit du thème de la conversion, du contrôle de soi, la présence du cheval semble faire redondance, puisque le plus souvent il représente : « la passion aux jambes nombreuses, bestiale et impétueuse [...] » selon Clément d'Alexandrie⁵¹⁹ qui se réfère à Platon et au mythe de Phaëton pour expliquer qu'il est l'irrationalité accompagnée de la colère et de la convoitise. Ou encore Origène qui fait du cheval une représentation des passions et déclare qu'il est « un espoir trompeur du salut »⁵²⁰, l'âme l'enfourchant est précipitée dans les abîmes⁵²¹. Au XII^e siècle Hildebert reprend ces propos traditionnels (le cheval c'est l'orgueil et la tromperie) mais les nuance en montrant qu'ils peuvent aussi représenter les apôtres, cavaliers du Christ⁵²², ou encore annonce que le cheval « c'est notre corps puisque le soldat c'est l'esprit »⁵²³ et continue en expliquant que le soldat qui a bien dompté son cheval c'est le chrétien qui a réprimé son corps et l'a soumis en esclavage, faisant référence à la première épître aux Corinthiens (IX, 27) : « Mais je châtie mon corps, et le réduit en servitude, de peur qu'après avoir prêché aux autres je ne sois moi-même réprimé. »

Donc, en général, le cavalier doit contrôler sa monture qui représente ses instincts fougueux, d'où la similitude d'idée avec le singe cordé. Cette lecture expliquerait pourquoi ce cheval, représenté la gueule ouverte, montrant ses dents, semble plutôt agressif. Mais l'absence de rênes, brides, étriers, contraste avec la présence du casque. On pense alors à l'habituelle référence au « casque du salut »⁵²⁴, et les autres harnachements ne présentant pas de références bibliques ont pu être supprimés. Il est possible aussi de penser à une implication plus personnelle, à un conseil donné plus particulièrement à des cavaliers. En effet, d'autres exemples de ce thème multiforme du singe tenu en laisse, qui a sans

⁵¹⁸ ANGHEBEN 2014, p. 738 et suivantes.

⁵¹⁹ S.C. 278, p.111.

⁵²⁰ Ps. XXXII, 17.

⁵²¹ S.C. 71, p. 335-337.

⁵²² P. L. 171, col. 743.

⁵²³ P. L. 171, 870.

⁵²⁴ Ep. (VI, 17).

doute été très populaire, vu le nombre très important de représentations, personnalisent le propos : le personnage tient un marteau et des pinces à Droiturier (Allier) (**fig. 200**) s'adressant sans doute à des artisans, une femme et son panier accompagnent l'homme à Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme)(**fig. 201**) oriente plutôt vers une connotation sexuelle.

4 - L'avare (Nd4) (fig. 202)

Un personnage barbu, une bourse au cou, est assis au centre de la face principale sur un siège suggéré par deux éléments verticaux formant accoudoirs, sur lequel sa main gauche s'appuie. Il est encadré par deux diables placés aux angles de la corbeille. Ils ont tous les deux un visage entièrement marqué de striures, et des oreilles proéminentes ; celui de droite a une touffe de cheveux qui part du nez et se dresse à la verticale, alors que les cheveux de celui de gauche sont coupés en forme de casque. Ils portent une courte robe échancrée en bas en forme de W. Celui de droite tient de la main droite un des cordons de la bourse et de la main gauche une fourche ; celui de gauche tient l'autre cordon de la bourse et de l'autre main un bras de l'avare qui semble désigner une fleur placée sur la face gauche du chapiteau.

Un avare entre deux diables est une représentation que l'on retrouve en de nombreux exemplaires (par exemple Orcival, Ennezat, mais aussi Conques). Ce qui est intéressant ce sont les variantes qui personnalisent le sujet. Ici ce sont les cordons de la bourse qui sont tenus par les diables et surtout un objet posé par terre à droite de l'avare, et qui a obligé le sculpteur à incliner le diable de gauche. Cet objet est difficile à identifier : le propos voudrait que ce soit une cassette, un trésor, comme on en voit au pied de l'avare de Notre-Dame-du-Port ou celui d'Ennezat, même si la forme, très carrée en haut, fait plutôt penser à un chapiteau renversé. Cet avare, muni à la fois d'une bourse et d'une cassette, serait donc à la fois un avare et un usurier.

Deuxième couronne

1 - Personnage agenouillé (Sf1-2) (fig. 205)

Au niveau de la baie du sud, un personnage habillé d'un bリアud court échancré au niveau du cou, a les genoux au sol et les jambes écartées sur les côtés, dans la même position que l'on a déjà analysée pour Ève à Notre-Dame-du-Port ou le pêcheur à Saint-Nectaire. Il tient, de chaque côté, une plante en forme de caulicole bagué produisant deux feuilles : l'une, à trois lobes, tend sa pointe vers son oreille, l'autre, développant de nombreux lobes en éventail, retombe vers les bas de la corbeille. Il s'agit donc sans doute, ici aussi, d'un homme pêcheur. Mais il n'est pas encadré par des diables et il est habillé. L'idée est peut-être différente mais en l'absence d'éléments significatifs, il est bien difficile de l'expliquer.

2 - Personnage derrière une tenture (Nf1-2) (fig. 206)

Occupant une position identique, mais au niveau de la baie du nord, un personnage tend devant lui une draperie qui le cache entièrement, ne laissant voir que ses mains et son visage souriant. Ce drapé rappelle le tissu tendu par Abraham recueillant les âmes au paradis. Aurait-on ici une version raccourcie de cette idée de paradis ? Faisant face à l'homme pêcheur au sud, on aurait l'image du juste promis au paradis.

3 - Chapelle axiale (cha-N2, cha-S1, cha-S3) (fig. 207)

Sur les six chapiteaux de la chapelle axiale, trois sont figurés, répartis régulièrement en alternance avec un chapiteau à feuillage. Au plus près de l'est, du côté sud (cha-S3), c'est l'image des

griffons autour du calice. Du côté du sud (cha-S1) une tête animale engoule une tige entre larges feuilles aux lobes retroussés vers l'intérieur, alors que du côté du nord (cha-N2) une tête humaine domine un entrelacs où deux tiges, feuillues à chacune de leurs extrémités, se croisent dans un carré. On remarque que la tête animale est dirigée vers le bas alors que la tête humaine semble regarder vers le haut. Cette tête d'animal engoulant des tiges se retrouve dans de nombreuses enluminures, à l'origine de rinceaux et d'entrelacs le plus souvent végétaux, et semblent alors évoquer l'énergie créatrice de la terre, comme on l'a déjà suggéré. Mais ici elle semble en retrait, comme se cachant derrière les végétaux. À l'opposé, la tête humaine est en fort relief et émerge au-dessus des végétaux entrelacés. Si l'on continue la comparaison, on remarque que les feuilles, refermées sur elles-mêmes autour de la tête d'animal, sont au contraire largement étalées autour de la tête humaine. Ces remarques formelles nous amènent à conclure à une forte opposition exprimée ici entre l'animal et l'homme, ce qui est une évidence mais ne nous permet pas de comprendre la signification de ce grand entrelacs qui fait office de corps à cette représentation humaine.

4 - Les chapiteaux à feuillage (fig. 208)

Sur l'ensemble du déambulatoire, onze chapiteaux à feuillage alternent avec les neuf chapiteaux figurés. On note donc une très forte proportion de sujets comportant des personnages ou des animaux et une quasi parité entre les deux solutions. Du côté nord, l'alternance est parfaite si l'on exclut la chapelle ; du côté du sud, on trouve d'abord deux chapiteaux à feuillage puis deux chapiteaux figurés, ce rythme étant rompu au niveau de la baie qui prolonge l'alternance précédente.

Les chapiteaux à feuillage sont particulièrement variés et semblent explorer toutes les possibilités d'organisation. Ces chapiteaux peuvent être regroupés par deux ou par trois, selon un motif similaire : de larges feuilles encadrées par sa propre tige formant bandeau autour d'elles (Sd1, Nd1, cha-N1) ; un grand caulicole bagué s'élevant entre deux larges feuilles (Sd2, cha-S2, cha-N3) ; des feuilles baguées ou liées en botte (Nf1-1, Nch2-2, Nch2-3) ; deux rangées de feuilles produisant en haut des fruits ou des volutes (Nd3, Nch2-1). Deux chapiteaux sont plus originaux (Sf1-1 et Nch2-4), ils sont ornés d'une très large feuille pendante, composée de deux feuilles à nombreux lobes réunies en haut par une double bague. Cette large feuille, occupant les trois-quarts de l'espace, imbrique, dans ses nervures, un anneau carré, posé sur l'angle au niveau de l'astragale. Mais alors que l'imbrication du premier chapiteau (celui du nord) crée un véritable entrelacs, la deuxième est formée d'un seul passage des nervures à travers l'anneau. De chaque côté de cet ensemble, des feuilles verticales sont liées en bottes.

Conclusion

Ce déambulatoire est très riche en images figurées. Pour la première couronne, on trouve au nord le singe tenu en laisse et l'avare, au sud deux minotaures, un personnage aux jambes écartées et des archanges. Les chapiteaux figurés de la deuxième couronne ne montrent pas de personnages entiers comme sur la première couronne, mais des têtes, l'ensemble étant conclu par le chapiteau des griffons autour du vase, affirmant le caractère eucharistique du lieu. On peut aussi noter que, à l'entrée de la chapelle axiale, encadrant son ouverture, le chapiteau du nord est animé par des diables, alors que celui du sud est investi par des archanges. Le déambulatoire se termine donc à l'est par des personnages ailés suggérant d'un côté l'enfer, de l'autre le paradis. Selon ce que l'on a déjà noté, pour d'autres déambulatoires, les personnages mis en scène à cet emplacement, sont tous des hommes pécheurs, il y a donc ici une particularité qui semble insister sur la chapelle axiale. Le rond-point étant vide d'images l'opposition est très forte.

G - Déambulatoire de Saint-Médulphe de Saint-Myon

(plan 16)

Première couronne

Dans la partie sud on trouve un chapiteau avec personnages et deux chapiteaux à décor végétal. Celui qui est placé à l'entrée de la chapelle axiale est orné d'un grand calice au centre de la face principale. Dans la partie nord on trouve les griffons autour du vase et deux chapiteaux à décor végétal. Les chapiteaux au niveau de l'arc absidal sont modernes ainsi que ceux de la chapelle sud. Comme on l'a dit à propos du rond-point, les modifications ont été nombreuses dans cette église

a RCôté sud

1 - Personnages (Sd2) (fig. 209)

La sculpture très érodée et son style très fruste pose des problèmes pour l'identification des motifs. Néanmoins de nombreux détails significatifs sont lisibles. Deux personnages, sans doute à genoux, occupent les angles de la corbeille (celui de droite a les genoux qui dépassent nettement : assis ?). Celui de droite, dont les bras serpentiformes sont démesurément longs, tient contre sa poitrine un objet rond qui occupe toute la hauteur entre sa tête et ses genoux. Cet objet est marqué de deux bandes en relief qui se croisent en son centre et forment donc une croix. Un autre cercle, plus petit, semble remplacer son genou gauche, il semble également marqué du même motif, mais l'usure ne permet pas d'être affirmatif.

Le personnage de gauche est visiblement barbu et tient sous son menton une petite feuille à trois lobes dirigés vers le bas. Sous cette feuille l'usure rend la sculpture illisible.

Au centre de la face principale, entre les deux personnages, une très grande feuille occupe toute la hauteur. Elle est de forme triangulaire, pointe en bas, la base de sa tige se termine en haut par une forme carrée et, sur les côtés, au niveau des têtes des personnages, les lobes font place à un grand enroulement. Les faces latérales sont remplies, de façon anarchique, de fleurs et de fruits.

Il est bien difficile de comprendre le sujet. Seul l'objet rond tenu par le personnage de droite peut éventuellement faire sens : on pense à un pain marqué par une croix ou à une hostie mais, les deux bandes se croisant sont en léger relief et allant jusqu'au bord du cercle, on peut aussi penser à un objet rond entourés de liens. Comprendre le sujet d'ensemble est donc problématique. Si l'on pense à une hostie, la croix est plutôt dessinée en creux et c'est en général des anges qui les présentent comme par exemple sur un chapiteau du cloître de Moissac, où l'ange de l'annonce aux bergers brandit une hostie, « faisant ainsi du Christ incarné et de l'eucharistie les deux termes d'une équation. »⁵²⁵ Quant à la solution du paquet attaché par deux liens croisés, deux autres exemples régionaux peuvent être cités : un chapiteau de la nef de Sainte-Martine de Pont-du-Château (Puy-de-Dôme) et celui de l'église de Riom-es-Montagne (Cantal). Les deux chapiteaux sont très semblables : en bas, une couronne de feuilles dont l'une a été remplacée par le cercle à bandes croisées, et au-dessus une grosse tête centrale entre deux feuilles enroulées formant les angles de la corbeille. Dans le premier cas cette tête, plutôt schématique, tire la langue, dans le second cas, il s'agit d'un homme barbu et moustachu. Les deux chapiteaux sont sculptés de manière précise, et le relief des bandes est bien présent, ce qui incite plutôt à voir dans ce motif un objet emballé. Mais le fait que ces liens se croisent en formant une croix n'est

⁵²⁵ WIRTH 1999, p. 237.

pas indifférent et porte certainement une connotation chrétienne voulue. Emballer un objet de façon à faire apparaître l'emblème du chrétien ne peut être anodin, même si, dans l'immédiat, on n'en comprend pas le but. À Saint-Sernin de Toulouse, un relief montre deux anges tenant chacun un objet rond marqué d'une croix en relief (**fig. 210**), les auteurs pensent qu'il s'agit « du *signaculum Dei*, sceau de Dieu qui légitime leur action et prouve qu'ils sont les envoyés du Seigneur. »⁵²⁶ Sur le chapiteau étudié, rien ne peut faire penser à des anges, mais l'idée de signe de reconnaissance, d'emblème de Dieu est logique, on pense en particulier à toutes les idées imaginées par les chrétiens dans la période paléochrétienne pour transformer toutes sortes d'éléments en signe de reconnaissance, à partir du moment où ils adoptaient l'apparence d'une croix (par exemple le mat d'un bateau). Les personnages, portant un objet marqué d'une croix seraient donc des chrétiens arborant leur signe de reconnaissance.

2 - Calice dans les feuillages (Sd4) (fig. 211)

Une grande coupe, montée sur un pied très haut, occupe le centre de la face principale. Deux bagues marquent la base de la coupe et le haut du pied qui s'évase en forme de tronc de cône. Cette coupe a la forme traditionnelle d'un calice. Sur les faces latérales deux caulicoles à très haute tige sont placés au centre, leur bague est placée au même niveau que celle de la coupe et leur feuillage, en forme d'éventail, fait également écho à la coupe. Ils sont littéralement coincés entre deux très grandes feuilles qui occupent les angles de la corbeille. Leurs lobes très découpés se terminent en bas par une volute et en haut par un fruit à gauche et une feuille à droite qui retombent en avant. Visuellement le rapprochement se fait immédiatement entre le calice et les caulicoles latéraux qui ressemblent fortement à des palmiers. Le pied du calice, d'habitude plus court, semble avoir été allongé pour produire cet effet. Le calice faisant référence à l'Eucharistie et le palmier au paradis, ce chapiteau, placé à l'entrée de la chapelle axiale, prend tout son sens si l'on se rappelle qu'à cet emplacement on a déjà trouvé plusieurs fois l'image des griffons autour du calice.

3 - Griffons autour du calice (Nd1) (fig. 212)

Le calice est formé d'une coupe ornée de godrons et séparé d'un pied court par une large bague. Les têtes des griffons se rejoignent au centre, au-dessus de la coupe dans laquelle ils semblent boire. Ils posent une de leurs pattes, symétriquement, sur la base du pied. Leurs ailes, ancrées au-dessus de leurs pattes avant, sur l'angle de la corbeille, s'étalent largement sur les faces latérales. Leurs corps, descendant en oblique sur les faces latérales, se terminent par une queue feuillagée qui vient remplir le vide laissé au niveau de l'aile et étale sa corolle verticalement.

Le motif est classique, on l'a déjà rencontré par exemple à Maringues, Volvic ou Issoire, mais l'emplacement l'est moins : placé à l'entrée du déambulatoire alors que, le plus souvent, on le trouve plus à l'est.

4 - Chapiteaux à feuillage (fig. 213)

Ils sont composés de façon habituelle, de deux couronnes de feuilles dans lesquelles s'inscrivent soit des caulicoles au centre des faces, soit des fruits ou des volutes au deuxième niveau. Leur sculpture est d'une bonne facture.

⁵²⁶ CAZES 2008, p. 234.

Deuxième couronne

En entrant dans le déambulatoire, on trouve deux chapiteaux identiques (par le sujet et non par l'habileté du sculpteur) placés symétriquement, de la même façon, au niveau de la première baie (Sf1-2 et Nf-2). En tenant compte des profondes modifications apportées à l'édifice et des chapiteaux du rond-point refaits dans un style de sculpture très brutal, il vient à l'esprit que le chapiteau du sud pourrait être une copie plus moderne de celui du nord qui semble appartenir à l'ensemble roman. Ce point de vue est renforcé par la présence de l'autre côté de cette baie sud d'un chapiteau à feuilles plates manifestement moderne qui fait écho à celui de la baie nord sans doute roman.

1 - Personnage derrière une tenture (Nf1-2 et Sf1-2) (fig. 214)

Deux chapiteaux presque identiques sont placés symétriquement de chaque côté du déambulatoire. Mais l'un est moins habile que l'autre. La tête d'un personnage aux cheveux courts émerge derrière une tenture qui fait tout le tour de la corbeille et occupe la moitié de sa hauteur. Aux extrémités des faces latérales ses mains en tiennent les bouts. De chaque côté de sa tête deux macarons figurent le soleil et la lune : pour l'un des chapiteaux, celui de droite ressemble à une fleur au cœur timbré d'une croix, celui de gauche ressemble également à une fleur, mais ses pétales inclinés donnent un aspect tournoyant à l'ensemble ; pour l'autre chapiteau on a un cercle marqué d'un réseau étoilé à six branches et un cercle coupé horizontalement en deux par une profonde incision. Nous avons déjà rencontré ce sujet dans le déambulatoire de Maringues et avons émis l'hypothèse de la représentation du juste au paradis. Ici, les astres de chaque côté de la tête confirment ce propos, puisqu'il s'agit d'un motif traditionnel accompagnant les saints ou même le Christ pour montrer l'éternité. Le drapé, ici suggéré par de simples incisions, que l'on trouve dans la représentation des âmes dans le sein d'Abraham, pourrait trouver son origine dans le linceul, indiquant par là la mort et enlevant toute ambiguïté.

2 - Tête crachant des feuillages (Sf2-2 et Nch-2) (fig. 215)

Ce thème a déjà trouvé un exemple dans le déambulatoire de Saint-Nectaire (sur le chapiteau des porteurs de moutons), rien n'est à ajouter. Ici, les deux exemplaires sont d'une facture plutôt habile mais n'apportent pas d'éléments supplémentaires. Rappelons simplement que l'on avait conclu à une représentation de la terre créatrice, dans la mouvance des éléments réduits à une tête.

3 - Personnages (Nch1) (fig. 216)

Trois personnages sont représentés sur ce chapiteau, mais leur facture schématique pose des problèmes de lecture. Deux personnages à grosse tête et sans jambes sont placés sur les angles de la corbeille, un autre personnage occupe le centre de la face principale. Il étend ses jambes de chaque côté, l'une à l'horizontal, l'autre relevée ; ses bras, placés à l'horizontal appliquent les mains sur le visage des personnages latéraux, mais son bras droit est plié alors que l'autre est tendu ; de chaque côté de sa tête apparaissent deux têtes de serpent (ou autre animal ?), gueules ouvertes, toutes deux tournées vers la gauche, donc appliquée sur le visage du personnage central et de celui de gauche. Pour finir, les personnages latéraux tiennent des branches feuillues sur les faces latérales. L'image est pour le moins énigmatique et aucune hypothèse ne peut être avancée.

4 - Les chapiteaux à feuillage (fig. 217)

Les petits chapiteaux à feuillage des baies et de la chapelle axiale sont soignés et variés : une rangée de feuilles lisses ou non et, pour deux d'entre eux, un deuxième niveau avec fleur ou crossettes.

Conclusion

Il est bien difficile de tirer des conclusions ici, un nombre non négligeable de sculptures étant peu lisibles ou bien procédant d'un sculpteur peu habile.

H – Déambulatoire de Saint-Saturnin (Plan 17)

Le déambulatoire ne comportant pas de chapelles rayonnantes, le plan est extrêmement simple et le décor se réduit aux chapiteaux de la première couronne et à ceux des cinq baies. Tous ces chapiteaux sont ornés de feuillages variés où seuls viennent s'intégrer des fleurs et des fruits : trois chapiteaux dans la partie nord et un seul dans la partie sud (**fig. 218**). Ils concernent les deux baies du nord et le premier chapiteau de la première couronne qui, ouvre le déambulatoire du côté du sud. On peut noter que toutes ces sculptures de feuillages sont de très bonne qualité, variées et parfois même inventives comme le chapiteau de la deuxième baie au sud (Sf2-2) où les deux lobes latéraux de la feuille centrale sont creusés et s'interpénètrent. La baie axiale est encadrée par deux chapiteaux qui semblent identiques au premier regard mais qui jouent sur les creux et les reliefs : la tige centrale est en creux sur le chapiteau nord et en relief sur celui du sud.

Ces quelques remarques mettent en relief le peu d'originalité de ce décor, qui a fait dire aux chercheurs qu'il n'y avait rien d'intéressant dans la sculpture de cette église. Dans toutes les autres églises à déambulatoire, le contraste est important entre le rond-point et le déambulatoire, alors qu'ici, le prestige du décor privilégié d'un rond-point en contraste avec un déambulatoire exprimant des idées très différentes n'existe pas. L'ensemble est donc complètement unitaire dans sa simplicité.

Ici, contrairement aux autres chœurs, le déambulatoire et le rond-point forment un ensemble homogène dans le dénuement. Seul le chapiteau placé à l'entrée sud du déambulatoire présente un fruit, élément figuré bien timide en comparaison des autres églises.

I - Déambulatoire de Saint-Pierre de Mozac

Comme on l'a dit à propos du rond-point, le chœur roman de l'église de Mozac ayant été détruit, on ne connaît pas les chapiteaux qui l'ornaient. Un grand nombre de chapiteaux ont été conservés, au fur et à mesure de leur découverte, dans le musée lapidaire créé par le « Club mozacois » à côté de l'église. Mais, fermé par la municipalité, il a été procédé à un inventaire de tous ses éléments. Ils sont actuellement entreposés dans un dépôt des musées de Riom, en attendant la création d'un nouveau musée lapidaire, ce qui ne permet pas de les examiner : il faut donc se contenter des photos de l'inventaire. Mais très récemment, D. Hénault, dans son étude sur l'abbaye donne un catalogue complet, avec de bonnes photos, des chapiteaux de l'ancien dépôt lapidaire⁵²⁷. Il est intéressant de constater que, parmi les chapiteaux que nous pourrions envisager pour le déambulatoire à cause de leurs dimensions (entre 30 et 40 cm de hauteur), beaucoup sont sculptés sur les quatre faces. Peut-être sont-ils plutôt issus de l'ancien cloître, ou alors il faut penser, comme le suggère le plan de l'ancien chœur dont nous disposons que, tous les chapiteaux du déambulatoire couronnaient des colonnes adossées, donc sculptées sur leurs quatre faces, ce qui interroge sur l'utilité de la quatrième face. Cela existe dans l'église de Bulhon (voir monographie) qui est une des plus anciennes, mais non à déambulatoire.

Si l'on tient compte de ce plan, il y avait environ 10 chapiteaux pour la première couronne, et 26 pour la deuxième. Le problème est que les dimensions sont très variées et les cassures et usures ne permettent pas toujours de certitudes.

Une série de 10 chapiteaux a pour hauteur de corbeille entre 27 et 30 cm (**fig. 219**). Ils montrent une assez grande unité et pourraient être envisagés placés sur la deuxième couronne (baies et chapelles). Une autre série est composée de neuf chapiteaux dont la corbeille a entre 45 et 48 cm de hauteur, mais seulement 3 pourraient être hypothétiquement des chapiteaux du déambulatoire (première couronne) (**fig. 220**), même si contrairement à la première série, l'unité n'est pas évidente. Sur cet ensemble un seul représente des personnages, sa largeur doit être revisitée au vu des cassures des angles. Les corbeilles plus évasées des autres font penser à des chapiteaux de galeries de cloître.

Il sera nécessaire de revoir toutes ces hypothèses lorsqu'il sera possible d'accéder aux sculptures. En particulier il est difficile de voir sur photos les autres faces, ce qui permettrait de décider s'il est possible de les envisager comme des chapiteaux adossés ou en délit, ou bien comme des chapiteaux de galeries ou de cloître.

Conclusion pour les déambulatoires

1 - Chapiteaux figurés (tableau 3)

Nous avons fait figurer dans un tableau les sujets figurés rencontrés dans les déambulatoires. Pour l'église de Mozac, nous avons fait figurer les chapiteaux hypothétiques, mais ils ne sont pas comptabilisés dans les totaux. L'église de Saint-Saturnin ne figure pas sur ce tableau, son déambulatoire ne comportant aucun sujet figuré.

⁵²⁷ HÉNAULT 2017, p. 366-413.

Ce tableau permet de constater que les sujets les plus présents sont les oiseaux et les aigles qui forment ensemble un groupe important de dix-huit chapiteaux. Mais les deux églises de Maringues et de Saint-Myon n'en possèdent chacune qu'un seul, presque tous leurs chapiteaux figurés comportant des personnages. D'autre part, ces oiseaux n'ont pas l'air d'avoir un emplacement préférentiel.

C'est l'église de Saint-Nectaire qui montre le plus grand nombre de chapiteaux figurés et aussi le plus grand nombre avec personnages. À Orcival on est proche de l'équilibre entre les deux catégories, alors que pour Clermont, Issoire et Volvic, les personnages sont peu nombreux.

On peut noter aussi que, à part les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui sont très rares (un seul exemplaire de chaque : Samson à Notre-Dame d'Orcival et Zachée à Saint-Nectaire), tous les autres sujets se retrouvent au moins dans deux églises différentes (si l'on tient compte des possibilités pour Mozac).

On s'est aussi posé la question de savoir s'il y avait un emplacement privilégié pour un thème donné. On note que le calice entre deux animaux est généralement placé au plus près de l'extrémité est, mais il y a une exception avec Saint-Myon. Le thème du « singe cordé » se retrouve au même emplacement, à l'entrée du déambulatoire sud, à Saint-Nectaire et à Orcival, alors que pour ces deux églises, aucune autre comparaison ne semble possible.

D'autre part la moitié sud des déambulateurs comporte plus de chapiteaux figurés (41) que la moitié nord (31), et au sud les personnages dominent (24) les animaux (17), alors qu'au nord l'ensemble est plus équilibré (17 personnages pour 14 animaux).

Toutes ces remarques sont finalement peu significatives et la conclusion semble pouvoir être qu'il n'y a pas de règle générale, chaque concepteur a pensé cet ensemble à sa façon. Mais il apparaît évident que les scènes bibliques sont une exception dans cette zone qui semble réservée à la vie terrestre avec, sur fond végétal, les problèmes des péchés des hommes et les animaux qui semblent, à la façon des fables, parler aussi des hommes.

2 Chapiteaux à feuillages (Tableau 4)

Il y a environ deux fois plus de chapiteaux ornés de feuillages (224) que de chapiteaux figurés (113). L'église de Saint-Saturnin est la seule à posséder un déambulatoire entièrement végétal. Les fleurs et les fruits introduits dans ces feuillages sont présents dans presque toutes les églises, seules celles de Maringues et de Saint-Myon ne les utilisent pas. Les fleurs sont particulièrement nombreuses à Clermont, Issoire et Orcival. Seules trois églises introduisent des entrelacs, et on remarque qu'à Notre-Dame-du-Port deux entrelacs identiques sont placés symétriquement sur les deux chapiteaux de la baie axiale.

Ces quelques éléments montrent que le déambulatoire est avant tout une zone terrestre où la nature se développe, produit des feuillages, des fleurs et des fruits. La question sera à réexaminer en fonction des autres parties des édifices. L'intrusion des hommes et des bêtes se fait de façon qui semble aléatoire, comme dans la nature elle-même. La végétation a tout envahi, l'eau est présente de façon exceptionnelle à Orcival, le ciel est suggéré par un vide laissé au-dessus des feuillages et semble réservé aux aigles. Les autres oiseaux participent à la végétation sans que l'on puisse affirmer l'idée directrice.

3 - Relation avec les ronds-points

Le déambulatoire formant couronne autour du rond-point, on pourrait penser qu'il est là pour le soutenir, renforcer les idées déjà exprimées, mais il n'en est rien. Il semble au contraire qu'il y ait rupture, que l'insistance soit portée sur l'écart entre deux mondes différents : d'une part le monde terrestre, le déambulatoire, et d'autre part un monde historique, une mémoire d'évènements ou un

futur, qui surgirait au milieu du monde terrestre, aussi bien physiquement que mentalement. Peu de connections visibles entre ces deux mondes, seul l'épisode de Zachée peut être assez facilement rattaché aux épisodes du rond-point, à Saint-Nectaire. Par contre, on entrevoit des connections plus subtiles, plus intellectuelles, comme celle du salut à Orcival. On peut alors se demander si ce rapport entre centre et périphérie ne serait pas volontairement limité à une idée, un thème. Si l'on suit cette hypothèse, on note qu'à Notre-Dame-du-Port le chapiteau de l'usurier dans le déambulatoire fait écho à celui de l'Assomption de la Vierge : livre de perdition et livre de vie ?. À Volvic, aux trois chapiteaux figurés du rond-point correspondent géographiquement trois chapiteaux figurés du déambulatoire, et à celui du donateur est joint le porteur de mouton essayant d'échapper au loup : là aussi le thème du salut est perceptible, mais celui du salut par l'action.

Chapitre 3 – Étude des chapiteaux des transepts

Michel Lheure a bien étudié toutes les questions que l'on peut se poser à propos des transepts⁵²⁸, nous aurons à y revenir, mais ce qui nous occupe ici est de voir s'il s'agit d'un lieu d'ancrage pour les chapiteaux, et si les sujets placés à cet endroit montrent des particularités. Le transept apparaît, pour celui qui remonte la nef en direction du chœur, comme une zone de transition, et même comme une sorte de rupture. C'est aussi, très souvent, le centre de la croix que forme l'église au niveau de son planche qui pourrait faire penser que cet aspect symbolique se retrouverait dans le décor sculpté, ou bien que, sous cet aspect privilégié, le lieu serait investi d'un décor particulier. La croisée est la partie la plus haute de l'édifice et l'on constate que dans certaines églises (Conques par exemple) y ont été placées des figures d'anges montrant ainsi l'idée que cette partie incite à lever les yeux vers le ciel. Par contre, les bras semblent des parties annexes sur lesquelles s'ouvrent souvent des chapelles dédiées à des saints ayant une certaine importance dans l'église donnée.

En ce qui concerne la sculpture, on peut répertorier, pour chaque église, huit chapiteaux placés très haut, marquant les angles du carré du transept, les chapiteaux des chapelles s'ouvrant sur les faces est des bras et ceux de l'arcature (aveugle ou non) des faces nord et sud. Selon les églises, le décor est complètement végétal ou bien introduit une part de chapiteaux figurés. Une seule de ces parties semble à chaque fois concernée, même s'il faut rester prudent pour les deux églises dont on ne connaît que la croisée et non les bras du transept (Volvic et Maringues). Quant à l'église de Saint-Myon, l'ensemble a été trop modifié pour que l'on puisse en parler.

Nous commencerons par examiner les églises comportant des chapiteaux figurés au niveau de la croisée, puis ceux qui montrent des chapiteaux figurés au niveau des chapelles.

1 - Chapiteaux figurés au niveau de la croisée

A-Transept de Notre-Dame-d'Orcival

1 - Croisée du transept(fig. 221)

Les chapiteaux de la croisée du transept sont placés très haut, à 18 m du sol, ce qui pose un problème de lisibilité.

Les quatre chapiteaux de l'ouest, à l'entrée de la nef, sont ornés de végétaux. Des feuilles et des fruits caractérisent les deux qui sont orientés vers l'est, mais alors que sur celui du nord (N1E) les fruits, petits, ressemblent à des gouttes retombant à partir du sommet des, les fruits de celui du sud (S1E) sont grands, en fort relief, sculptés à la façon de pomme pin, et occupent les angles de la corbeille. Au dé est placée une grande fleur à pétales ajourés. Les deux autres chapiteaux, placés face à face à l'entrée de la nef (N1S et S1N), sont presque identiques : un rang de grandes fleurs surmonté d'un rang de fleurs et de feuilles alternées. Les fleurs sont bizarrement dissymétriques, de longs pétales encadrant la tige.

À l'entrée du chœur, les deux chapiteaux orientés vers l'ouest (NtO et StO) sont assez semblables : deux couronnes de longues feuilles à nombreux lobes dentelés. Mais, sur la couronne du haut, les deux feuilles centrales s'inclinent vers l'intérieur pour encadrer une fleur pour celui du nord,

⁵²⁸ LHEURE 2007.

et pour encadrer deux feuilles pour celui du sud. Les deux chapiteaux encadrant l'entrée du chœur sont au contraire très dissemblables. Celui du sud (StN) est composé d'une première couronne de grandes feuilles placées aux angles et encadrant un caulicole central étalant une feuille sommitale en forme d'éventail, et d'une deuxième couronne également composées de feuilles mais qui sont en grande partie recouvertes par la première rangée, alors que celui du nord (NtS) est le seul chapiteau figuré de l'ensemble de la croisée.

On remarque donc que l'ensemble est composé de paires, seul l'arc triomphal est surmonté de chapiteaux différents.

Chapiteau des anges (NtS)

Le chapiteau du nord (NtS) est donc le seul comportant un décor figuré. Deux anges occupent les angles de la corbeille : ils sont debout, leurs pieds posés sur l'astragale et leurs têtes auréolées touchant le sommet de la corbeille. Ils sont vêtus de la longue robe traditionnelle et tiennent, d'une main une grande trompe, de l'autre une lance. Celui de gauche tient de la main droite une trompe qu'il a portée à sa bouche (on peut donc supposer qu'il en sonne) et de sa main gauche une lance posée sur le sol pointe en haut ; celui de droite tient sa trompe verticalement sans en jouer et sa lance pointe en bas, soulevée du sol. On remarque aussi que sa lance est recourbée en haut comme si elle avait été tordue et, du coup, paraît plus courte. On a donc deux anges identiques (ou presque puisque les plis des vêtements sont différents et celui de droite semble avoir une ceinture) qui font des gestes opposés.

Derrière les anges des bâtiments sont en partie cachés par leurs ailes. À droite, on distingue une sorte de tour à étages : en bas une galerie composée de colonnes à chapiteaux soutenant des arcs en plein cintre ; au-dessus trois ou quatre étages de colonnades peu lisibles ; en haut un édicule avec une porte et une fenêtre, coiffé d'un toit conique terminé par une pointe. Sur la face centrale, entre les deux lances, on aperçoit, en bas, une arcature avec des ouvertures en plein cintre, surmontée d'une corniche en relief ; ce schéma semble se répéter sur deux niveaux supplémentaires ; en haut un édicule semblable à celui de la face droite est coiffé d'un toit triangulaire couvert de tuiles et se terminant par une boule. Sur la face gauche un autre bâtiment est beaucoup plus dégagé et lisible : alors que les deux autres étaient cachés par les ailes des anges, celui-ci est placé devant l'aile de l'ange. Il ressemble à une tour dont l'extrémité droite est bien visible et arrêtée. En bas est représenté un mur d'enceinte crénelé à l'intérieur duquel sont placés les autres niveaux. Les deux étages sont des colonnades avec entablement et corniche. Le premier semble composé de forts piliers alors que le second montre des colonnes avec chapiteaux. Les arcs sont en plein cintre. En haut est posée une rotonde formée d'une arcature et d'un toit soutenu par une double corniche et terminé par une boule (rappelant les images du Saint-Sépulcre).

Il faut en conclure que l'on a trois constructions distinctes, leurs premiers niveaux étant différents. Mais ils se terminent tous les trois par un édicule couvert d'un toit conique ou triangulaire, le troisième montrant plus nettement une rotonde.

B.Craplet⁵²⁹ voyait sur l'ensemble un édifice à quatre étages symbolisant la Jérusalem céleste. Z. Swiechowski⁵³⁰ parle de « la représentation en abrégé de la nouvelle Jérusalem selon la version byzantine avec les anges postés devant les portes de la Cité Éternelle. Ainsi le chœur d'Orcival est comparé à la Jérusalem céleste ? » et donne pour référence l'entrée du paradis de l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg montrant un ange avec une épée et une lance devant une porte.

L'idée de voir ici la Jérusalem céleste semble assez convaincante, mais pourquoi alors cette tour placée en avant dans la partie gauche ? Pourquoi cette différence d'action entre les deux anges ?

⁵²⁹ CRAPLET 1955, p. 75.

⁵³⁰ SWIECHOWSKI 1973, p. 34.

Faut-il voir une évolution ou bien une opposition ? Pourquoi une lance tordue et renversée ? Y a-t-il un sens de lecture ou bien faut-il regarder les deux faces en même temps ?

Seule la grande muraille crénelée de la partie gauche correspond à la description de la Jérusalem céleste dans l'Apocalypse (XXI, 12) : « Elle avait une grande et haute muraille, ayant elle-même douze portes, et aux portes douze anges [...] » D'après le texte il n'y a donc qu'un seul ange par porte, ce que respecte le dessin d'Herrade de Landberg. Cet élément renforce donc l'idée que les parties droite et centrale pourrait représenter un autre épisode, un autre bâtiment, ou une autre ville : une ville sans remparts pour la protéger, où l'ange semble avoir été vaincu et ne sonne pas la victoire. On songe alors à Babylone, image de la terre et du mal. La chute de Babylone est d'ailleurs annoncée deux fois dans l'Apocalypse. La première fois au chapitre quatorze⁵³¹ : « Et un autre ange suivit, disant : elle est tombée, elle est tombée, cette grande Babylone, qui a fait boire à toute les nations du vin de la colère et de la prostitution [...] », et une seconde fois au chapitre dix-huit⁵³² dans des termes très semblables. À chaque fois c'est un ange qui annonce sa chute.

L'hypothèse est de voir les deux cités représentées côte à côte mais, pour montrer que l'une arrive et que l'autre est éliminée, l'une est représentée en arrière de l'ange alors que l'autre est en avant. L'ange et ses gestes négatifs renverraient à la défaite de Babylone alors que l'autre sonnerait la victoire de la nouvelle Jérusalem. On peut alors revenir sur l'insistance du sculpteur à représenter une rotonde au sommet de la Jérusalem céleste alors que de simples édicules plats sont figurés à droite, cette rotonde renvoyant traditionnellement au tombeau du Christ et à la résurrection qui a permis de vaincre le péché et donc d'annoncer la défaite du mal, et donc celle de Babylone.

Ce serait cette victoire que l'on voit en arrivant à l'entrée du chœur, alors que la défaite est alors invisible et a été négligée par les historiens.

Ce chapiteau pose la question de sa lisibilité, en arrivant de la nef seul l'ange positif est visible et la grande hauteur permet difficilement de voir les détails, mais pour les clercs du Moyen Âge les actions des anges, seules visibles à l'œil nu, devaient suffire à la lecture de l'image, imprégnés qu'ils étaient de ces notions. Comme exemple de représentation des deux cités antinomiques côte à côte, on peut citer le cloître de Moissac, mais le propos est fort différent. L'appel du cor est lu d'habitude comme l'annonce du jugement et c'est la présence de l'autre qui, par opposition, précise la notion de victoire.

2 R Bras du transept et chapelles (fig. 222-223)

Les faces nord et sud sont décorées, au-dessus de la porte, d'une arcature aveugle à trois arcs. L'arc central est « en mitre », les deux autres en plein cintre. Les chapiteaux sont ornés de feuillages dans lesquels alternent, au dé, une fleur ou une feuille. Leur facture est de bonne qualité, montrant que ces parties, que l'on peut qualifier d'annexes, n'ont pas été négligées.

Une chapelle s'ouvre sur chacun des bras et quatre chapiteaux les décorent chacun : deux à l'entrée, deux au niveau de la fenêtre. La variété de leur décor montre également une grande attention pour la qualité de la sculpture, mais sans particularités dans l'iconographie puisqu'ils sont ornés de feuillages.

Conclusion

Le chapiteau avec les anges pose des problèmes de lecture comme tous les sujets pour lesquels on a peu de points de comparaison. En proposant une lecture nous sommes consciente que des points restent obscurs et que nous n'avons sans doute pas tout résolu.

⁵³¹ Ap. XIV, 8.

⁵³² Ap. XVIII, 1.

B - Transept de Saint-Priest de Volvic

Seuls les deux chapiteaux de la moitié est ont été conservés. Celui du nord possède un décor végétal (**fig. 224**), organisé de façon classique : caulicole central entre deux larges feuilles d'angle. Les lobes sont très découpés et le travail particulièrement soigné. Par contre, celui du sud est figuré.

Le singe tenu en laisse (StrN)(fig. 225)

Les deux personnages habituels occupent les angles de la corbeille, celui de droite, habillé, tenant très haut une chaîne terminée, dans sa main, par un nœud coulant. Elle suit l'abaque et vient s'attacher à un collier qui enserre le cou du deuxième, qui comme d'habitude ressemble à un singe. Cependant, le manque de lisibilité lié à la hauteur, l'usure très prononcée et de nombreux détails inhabituels viennent perturber nos certitudes. Tout d'abord un troisième personnage est installé entre eux deux, au centre de la corbeille. Il est affaissé au sol, les jambes sur les côtés (position déjà repérée sur Ève à Notre-Dame-du-Port et sur d'autres pécheurs) et le vieil homme (souvent appelé singe), celui de gauche, le tient par les cheveux, geste que l'on aussi repéré comme signe de domination. Le personnage de droite, l'homme nouveau, lui tient le bras gauche, tandis que du bras droit il semble tenir le collier d'un animal placé horizontalement sur la face latérale gauche à côté du vieil homme, mais qui est très dégradé. Il y a donc tout un emboîtement de gestes de domination qui rend difficile la compréhension du sujet. On avait vu que les deux personnages habituels (l'homme et le singe) sont, en fait, le même homme vu sur le plan spirituel (l'état de pécheur et celui de converti), peut-on penser que le troisième est aussi le même individu ? Et les animaux aussi ? Cela impliquerait que, par contrôles successifs, il passe de l'état animal à l'état de chrétien (du point de vue spirituel évidemment). L'ensemble est loin d'être clair.

Sur la face droite un siège à barreaux occupe toute la largeur derrière l'homme nouveau, qui ne semble pourtant pas être assis. Ce meuble est dominé par une énorme tête qui se retrouve identique sur la face gauche.

La conclusion, en supposant une suite de dominations, serait : l'homme nouveau contrôlant le vieil homme, non avec la corde habituelle, mais avec une chaîne réservée aux animaux plus dangereux ou aux prisonniers ; le vieil homme contrôle le personnage central à la façon, par exemple, du diable qui contrôle le soldat dans le déambulatoire d'Orcival ; ce personnage central est maintenu par le bras gauche par l'homme nouveau, mais le mauvais état de la sculpture ne permet pas de discerner ce qui se passe au niveau de son bras droit.

D'autre part, il est bien difficile de comprendre la présence du siège et des deux grosses têtes. Elles encadrent la scène et sont presque semblables, celle de droite ayant seulement la ligne du crâne concave, comme marquée par une raie, alors que l'autre a une coiffure plus régulière.

C - Transept de Saint-Étienne de Maringues (fig. 226)

L'authenticité des chapiteaux des piliers ouest n'est pas évidente, ils semblent plus tardifs ou ajoutés au moment de la transformation de l'église pour faire transition, ils ressemblent à de mauvaises copies.

Du côté est, les chapiteaux du sud sont ornés de grands caulicoles évoquant des arbres, un arbre à double embranchement sur la face principale et un arbre simple sur chacune des faces latérales alors que du côté du nord ce sont de grands entrelacs qui occupent le centre des corbeilles.

1 - Les arbres (StrO et StrN)

Sur le chapiteau orienté à l'ouest (StrO), la tige du grand caulicole central est formée d'une première partie courte et large, ressemblant à un tube annelé en haut, d'où sortent deux autres tiges, également tubulaires et annelées, mais plus étroites. En sortent des feuillages composés de lobes lisses, étroits et longs qui remplissent tout l'espace, s'allongeant jusqu'aux angles de la corbeille et s'affrontant en se retournant en son centre. De larges feuilles découpées s'étalent sur les angles du chapiteau et, sur les faces latérales, une demi-feuille conclut le dispositif.

L'ensemble évoque une sorte de palmier, alors que celui du chapiteau orienté au nord (StrN), composé de la même façon, mais de formes beaucoup plus maigres, produit de gros fruits, au centre et sur les angles de la corbeille.

On retrouve donc l'alternance que l'on a déjà observée entre feuille et fruits.

2 - Les entrelacs (NtrS et NtrO)

Du côté du nord, sur le chapiteau orienté au sud (NtrS), un grand entrelacs occupe tout le centre de la face principale. Il se compose d'un seul brin, large et plat, entrelacé en forme de double huit, se terminant sous la forme de quatre pointes en haut et en bas. Le centre produit un carré posé sur l'angle, aux bords arrondis et traversé par une croix. Il est encadré par deux larges feuilles qui s'étalent sur les angles de la corbeille.

Le chapiteau orienté vers l'ouest (NtrO) montre un entrelacs beaucoup plus complexe, plus chaotique, moins géométrique, encadré par deux personnages. Ils sont nus. Celui de droite est placé de face, debout, les jambes légèrement fléchies, son bras gauche tient une branche qui semble sortir de sa bouche ou plutôt qui traverse sa bouche avant de rejoindre l'entrelacs, alors que son bras gauche tient l'extrémité d'un des brins de l'entrelacs. Celui de gauche est monté sur un cheval vu de profil alors que son cavalier opère un mouvement de torsion pour présenter son torse et sa tête de face. De sa main droite il tient une tige qui s'épanouit en feuillages sur la face latérale de la corbeille ; sa main gauche passe à travers les deux premiers brins de l'entrelacs placé devant lui pour aller saisir les deux suivants. L'entrelacs est formé de trois brins doubles. L'un a la forme d'un « U » et le personnage de gauche, comme on l'a vu, passe son bras dans la première partie pour saisir la deuxième ; le deuxième est droit et relie le museau du cheval au bras droit du personnage de droite ; le troisième part de la tête du cheval, forme une boucle en haut de la corbeille et se termine entre les jambes du personnage de droite où il se relie à une tige provenant d'une feuille de la face latérale pour former les deux embranchements d'un tronc commun, et passer devant les jambes du personnage.

Pour tenter une lecture, il faut trouver des éléments de comparaison. On trouve dans la chapelle haute de l'église de Bessuéjols (Aveyron) un chapiteau avec un personnage équivalent : nu, placé derrière des tiges qui se divisent entre ses jambes. Il est accompagné d'un autre chapiteau sur lequel sont représentés deux hybrides (un centaure et une femme poisson). Deux chapiteaux leurs sont opposés de l'autre côté de la chapelle : un personnage nu, placé devant des rinceaux végétaux dont il

cueille un fruit, et un chapiteau avec des anges. Il est tentant de voir dans cette opposition d'un côté le ciel avec les anges et les justes jouissant des fruits du paradis, et de l'autre, la terre où l'homme est comme en prison derrière la végétation et, sur l'autre chapiteau, l'eau (personnage-poisson) et la terre (personnage-quadrupède), avec des connotations différentes puisque la terre, domaine du péché est représentée par le centaure qui est l'homme pécheur, alors que la femme poisson faisant référence à l'eau est souvent une allusion au baptême.

Si l'on suit cette logique, l'entrelacs serait une représentation de la terre, ou plutôt de sa vie, de sa croissance, de sa vitalité. Les trois êtres auraient donc un rapport avec cette vie terrestre. Celui de droite, comme à Bessuéjols, en serait captif, alors que celui de gauche semble s'en être dégagé, seule une de ses mains est encore à l'intérieur de l'entrelacs, et son cheval est en avant.

On a déjà rencontré un cavalier dans le déambulatoire (voir p.). Or, ce thème est extrêmement rare en Auvergne et deux dans la même église peut surprendre. L'hypothèse avait été alors que, dans le cadre du thème du « singe tenu en laisse », il pouvait s'agir d'un homme qui se maîtrise, qui maîtrise ses instincts fougues. La même idée supposée ici inciterait à penser que l'homme s'en sort mieux que son voisin pour les mêmes raisons : il se dégage des contraintes extérieures de la vie terrestre en se contrôlant intérieurement. L'autre personnage, au contraire, est contraint à la fois au niveau de la tête et au niveau des jambes.

Toute cette lecture repose sur des comparaisons, le propos reste plutôt énigmatique.

2 – Transepts avec chapiteaux figurés au niveau des chapelles

Transept de Saint-Austremoine d'Issoire(fig. 227)

Les chapiteaux de la croisée du transept sont tous à feuillages, mais ces feuillages sont tous organisés autour d'une tige centrale très marquée. Comme à Notre-Dame d'Orcival, ils sont disposés par paires : symétriques par rapport à l'axe de l'église pour ceux de l'arc absidial, alternés pour ceux de l'entrée de la nef. À chaque fois, une des paires montre les tiges centrales remplacées par une grande feuille, très fine et allongée pour le côté du chœur, large et développée vers le bas pour ceux de la nef. Le motif placé au dé suit également la même alternance sauf pour ceux de l'arc absidial où un fleuron orienté vers le haut fait face à un autre orienté vers le bas. Les motifs placés aux angles de la corbeille suivent le même processus de symétrie ou d'alternance. On note donc une volonté d'inscrire la croisée du transept dans une pensée basée sur la géométrie.

1 - Chapelle sud

Ayant été reconstruite, certains ont pu douter de l'authenticité des deux chapiteaux figurés mais Swiechowski pense plutôt à une restauration⁵³³.

Le chapiteau de gauche représente une Annonciation (**fig. 228**). La Vierge est accompagnée de deux anges, celui de gauche se conforme à l'iconographie courante (bâton du messenger, geste), alors que l'autre tient un livre ouvert sur lequel sont écrites les paroles de l'ange : *AVE MARIA GRATIA PLENA* [...]. Ce dédoublement du personnage céleste est inhabituel. À Saint-Sernin de Toulouse(**fig. 229**), un des chapiteaux des ébrasements de la porte Miègeville représente l'Annonciation et la Visitation⁵³⁴. La scène de l'Annonciation met en scène trois anges : l'ange Gabriel, dans son rôle habituel, à sa gauche un ange qui tend le voile du ciel dont il descend, à la gauche de la Vierge un autre ange balance un encensoir: « la cour céleste est autour d'elle, de son enfant à naître, et louange lui est déjà rendue.⁵³⁵ » L'idée est donc un peu différente, Mais renvoie bien à la même possibilité d'enrichir le thème habituel.

Le chapiteau de droite représente un personnage nu ailé chevauchant un mouton (**fig.230**), qui rappelle le diable chevauchant un mouton du déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival (Sd6). Le lien entre ces deux chapiteaux n'est pas évident : si l'on retient l'idée avancée à propos du chapiteau d'Orcival (le chrétien devenu monture pour le diable), il est possible de voir dans l'Annonciation la promesse de délivrance, puisque le Christ est né de la Vierge pour sauver les hommes.

2 - Chapelle nord

Les deux chapiteaux de la chapelle nord semblent romans même si B. Craplet⁵³⁶ a sans doute raison de soupçonner des retouches au XIX^e siècle. Celui de gauche représente un porteur de mouton. Les jambes fléchies, la langue tirée, il est conforme à tous ceux que l'on a déjà observés, alors que celui de droite est plus original : il représente un démon tenant deux personnages encordés.

⁵³³ SWIECHOWSKI 1973, p.377.

⁵³⁴ CAZES 2008, p. 271-272.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 272.

⁵³⁶ CRAPLET 1955, p. 194.

Démons entraînant des damnés (fig. 231)

Z. Swiechowski⁵³⁷ qualifie ce chapiteau « d'invention unique en son genre ». Un énorme démon ailé occupe l'angle de la corbeille. Les jambes fléchies en position de marche, il se dirige vers sa gauche trainant deux personnages nus par des cordes avec nœuds coulants passées à leur cou. Il porte la jupe traditionnelle faite de flammèches et son torse nu est marqué de larges striures. Sa tête est très grosse, coiffée par des cornes striées enroulées à la façon de celles d'un bélier, deux centrales et deux latérales. Il ouvre largement la bouche comme pour crier. On peut remarquer qu'il est très humain, l'hybridation se limitant aux cornes.

Les deux personnages sont nus et adoptent des positions contorsionnées : les bras et les jambes sont pliées à angle droit et la tête est violemment penchée, presque désarticulée. Cette position fait sans doute référence au manque total de rectitude : les saints sont toujours représentés droits, frontalement, pour montrer leur rectitude morale, alors que les pécheurs adoptent des positions souvent peu naturelles ou contorsionnées.

L'idée que l'homme droit est un homme juste peut se vérifier sur les représentations des saints. Mises à part les représentations des épisodes de leur vie où les attitudes sont en relation avec l'action en cours, on note que, quand ils sont assis, ils adoptent une position frontale stricte, « en majesté », et quand ils sont debout, ils sont représentés bien droits, sans gestes qui pourraient nuire à la rectitude, et souvent les pieds posés sur le mal qu'ils ont vaincu. Donnons ici l'exemple bien connu du tympan de l'église Sainte-Marie de Souillac (Lot) où, les deux personnages, saint Benoît et saint Pierre, qui encadrent l'histoire du miracle de Théophile à la façon de deux colonnes, ont sous leurs pieds l'un un serpent à tête humaine, l'autre deux dragons entrecroisés. Cela est particulièrement évident dans les manuscrits où le I de l'Incipit est utilisé pour représenter les saints au début de leurs écrits ou du récit de leur vie. Dans la Bible de Clermont, la représentation de saint Jacques⁵³⁸ (**fig. 232**) ouvre son épître et adopte, comme il se doit, une position parfaitement droite. Mais, sous ses pieds, on remarque un personnage à l'allure bizarre : plié en deux, la tête renversée qui semble comme désarticulée, détachée du corps, rappelant étrangement les personnages du chapiteau. Or, nous savons que Jacques le mineur a écrit son épître pour lutter contre les théories antichrétienne des simonites et des nicolaïtes en particulier. Il faut donc supposer que le personnage représente l'hérésie : la tête tordue renvoyant aux idées tordues, la position repliée marquant le manque total de rectitude dans ses actes. Pour la confirmation de cette hypothèse on peut se reporter au livre d'Alessia Trivellone⁵³⁹ qui donne de nombreux exemples de représentations d'hérétiques dans des positions tout à fait antinaturelles ou bien placés sous les pieds de ceux qui les ont combattus.

De plus, on a vu que la corde, représentant le péché, montre la partie du corps concernée : à Saint-Nectaire la corde enserre les jambes du pécheur, alors qu'ici c'est la tête qui est encordée. L'hypothèse est donc de voir ici les âmes de deux hérétiques entraînés par le diable qui les tient prisonniers par leurs péchés (la corde) qui sont des péchés de pensée (les théories hérétiques).

Sur les murs nord et sud des bras du transept (**fig. 231**), on trouve la même arcature qu'à Notre-Dame-du-Port, et les chapiteaux à feuillages ne montrent pas de particularités notables. C'est au niveau des chapelles qu'est concentré le décor figuré : deux chapiteaux ornés de personnages encadrent l'entrée de chaque chapelle, alors que de simples chapiteaux à feuillages encadrent la fenêtre.

⁵³⁷ SWIECHOWSKI 1973, p. 221.

⁵³⁸ Partie de Bible Vulgate, avec préface de saint Jérôme. Parchemin, 508 pages, 525 x 370 mm. France, XII^e siècle (3^e 1/3). B.M.I.U., ms 1, p. 407.

⁵³⁹ TRIVELLONE 2009.

3 – Transepts n’ayant aucun chapiteau figuré

A - Transept de Notre-Dame-du-Port (fig. 234-235)

Les chapiteaux de la croisée du transept sont tous décorés de feuillages et ne diffèrent pas foncièrement des autres chapiteaux de l’église.

Les chapelles des bras ont été modifiées et les chapiteaux sont modernes. Quant aux murs nord et sud, ils reprennent le schéma rencontré à Orcival : arcature avec deux baies en plein cintre encadrant une baie en mitre. Mais les baies ne sont pas aveugles et éclairent très largement les bras du transept. Leurs chapiteaux sont à feuillages et ne présentent pas de particularités notables. L’alternance de fleurs et de feuilles au dé ne fait pas ressortir une organisation particulière.

B - Transept de Saint-Nectaire (fig. 236)

À Saint-Nectaire le contraste est maximum entre le plein d’images du chœur et les chapiteaux aux feuillages peu variés du transept.

Les huit chapiteaux de la croisée sont tous, à l’exception d’un (S1E), composés d’une double couronne de feuilles découpées. Seuls les éléments différents placés au dé de la face principale aide à les individualiser : petite fleur (NtrS, NtO, S1N) ou double (StO), fruit (N1S). On remarque qu’à l’entrée du chœur les deux chapiteaux orientés vers l’ouest sont marqués par des fleurs alors qu’à l’entrée de la nef, les deux chapiteaux orientés vers l’est ne comportent que des feuilles, les unes découpées au nord, les autres plates au sud. Aucune conclusion ne peut être tirée de ces remarques.

Les chapiteaux des chapelles et des murs nord et sud des bras sont également composés de feuillages (fig. 237-238) où alternent, au dé, fleurs et feuilles. Quelques variantes sont à noter : deux caulicoles au bras nord et une feuille « battue par le vent » à la chapelle sud.

C - Transept de Saint-Saturnin (fig. 239-240)

Les huit chapiteaux de la croisée du transept sont composés de feuillages. Mais deux se distinguent par leur originalité : Celui de l’arc absidial sud, orienté au nord (StrN) présente une première couronne de feuilles lisses et étroites occupant la moitié de la hauteur de la corbeille et au-dessus, aux angles, une feuille lisse avec une grosse goutte retombante, et au centre de la face principale trois feuilles lisses aux lobes simplement échancrées ; celui de l’arc absidial nord, orienté à l’ouest (NtrO) montre aux angles la même grosse goutte retombante mais sur une double feuille lisse occupant toute la hauteur de la corbeille, au centre l’espace étroit restant est occupé par une tige surmontée d’une large bague d’où sort une feuille à trois lobes triangulaires faisant penser à une croix ou à la collerette stylisée d’un caulicole. Cinq chapiteaux utilisent les volutes s’enroulant dans les angles de la corbeille, un seul (NtrS) se compose uniquement de larges feuilles lisses doubles avec gouttes retombantes.

Seul le chapiteau montrant ce qui ressemble à une croix attire l’attention, d’une part à cause de ce motif, d’autre part par sa position à l’entrée du chœur. Même si, comme on l’a vu, deux églises (Orcival et Maringues) ont également un chapiteau particulier à cet emplacement, il est difficile de généraliser et de trouver une raison à cette remarque.

Les chapelles nord et sud sont réduites à de simples niches éclairées par une fenêtre centrale encadrée de deux colonnettes surmontées d’un chapiteau. Ceux de la chapelle sud sont modernes, ceux

de la chapelle nord sont très différents : l'un est composé de feuilles lisses, l'autre de feuilles polylobées avec retroussis aux angles.

4 – Le cas du transept de Saint-Pierre de Mozac

Le transept roman de l'église ayant disparu en grande partie lors de la reconstruction du chœur, les chapiteaux de la croisée ne sont pas connus. Seul un chapiteau a été conservé, même si l'on ne connaît pas son emplacement d'origine : la Délivrance de saint Pierre.

Délivrance de saint Pierre (fig. 241)

À l'entrée du chœur, un chapiteau représente la délivrance de saint Pierre. Il a été intégré dans le nouveau chœur et son emplacement d'origine n'est pas connu. Saint Pierre étant le patron de l'église, on peut imaginer qu'il devait être en bonne place, proche du chœur. Peut-être dans le transept comme c'est le cas à Conques, ou bien à l'entrée du déambulatoire comme c'est le cas pour saint André à Besse-en-Chandesse.

L'épisode est raconté dans les Actes des apôtres. C'est en fait la troisième fois que Pierre est jeté en prison, la première fois les prêtres, le magistrat du temple et les sadducéens l'enferment en compagnie de Jean (Ac. IV, 3) à la suite de leurs prêches ; la seconde fois, les prêtres jettent les apôtres (sans autre précision) en prison à la suite de leurs miracles (Ac. V, 18). Puis Hérode fait exécuter Jacques et arrête Pierre. C'est ici que se situe l'épisode qui nous intéresse (Ac. XII, 2-11) : « [...] il fit prendre Pierre. [...] il le mit en prison, le confiant à la garde de quatre bandes de quatre soldats chacune, voulant, après Pâque, le produire devant le peuple. [...] or la nuit même d'avant le jour où Hérode devait le produire, Pierre dormait entre deux soldats, lié de deux chaînes, et des gardes devant la porte gardaient la prison. Et voilà qu'un ange du Seigneur se présenta, et une lumière brilla dans la prison ; alors l'ange, frappant Pierre au côté, le réveilla, disant : lève-toi promptement. Et les chaînes tombèrent de ses mains. [...] Et sortant, il le suivait [...] il croyait avoir une vision. » Puis il passe les gardes, la porte de fer s'ouvre d'elle-même. L'histoire est donc racontée avec beaucoup de détails car il s'agit d'une intervention divine pour délivrer l'apôtre sans doute condamné à mort.

Les personnages sont installés dans un décor qui occupe les deux faces gauches du chapiteau, sans interruption et sans marquer l'angle de la corbeille. De gauche à droite on trouve deux arcades en plein cintre, soutenues par trois colonnes avec chapiteaux, puis une porte avec verrou, bordée d'un montant en pierres appareillées et surmontée d'un toit conique couvert de tuiles. Saint Pierre est couché devant la colonne centrale et attaché par des cordes aux colonnes des extrémités. Son corps est à moitié caché derrière un mur bas qui passe devant l'ensemble, en bas de la corbeille ; il est en position de repos, la tête soutenue par sa main droite. Un garde est placé devant la porte, à droite de la scène. Il adopte une position qui, au premier abord semble bizarre, mais est issue d'un déplacement dans l'espace de l'image : il est représenté couché en chien de fusil, la tête tombante, le bouclier et la lance posés de chaque côté de lui, la bouche ouverte et les yeux clos, dans un total abandon au sommeil, mais cet ensemble, normalement horizontal, a été relevé à la verticale, sans doute pour le faire entrer dans l'espace étroit de la porte. Entre ces deux personnages (Pierre et le soldat), planant au-dessus du bras gauche de saint Pierre, un ange en plein vol, le torse et la tête de face, les jambes de profil, touche la poitrine de saint Pierre avec une baguette, qui adopte une forme arrondie pour s'adapter à la courbe de la corbeille. Le deuxième épisode est représenté sur la face droite, l'ange et saint Pierre s'éloignent. Ils sont représentés auréolés, debout, de face, et occupent tout l'espace, serrés l'un contre l'autre. À

droite l'ange, dont on aperçoit une aile entre les deux têtes, tient de la main droite la main de saint Pierre et de la main gauche sa baguette.

Z. Swiechowski, qui évoque rapidement le chapiteau, remarque que⁵⁴⁰ : « le gardien endormi rappelle combien la scène doit à l'emprunt de l'iconographie de la Résurrection. » On peut aussi remarquer que l'ange est exactement dans la même position que celui qui vient au secours de saint Nectaire dans sa traversée du Tibre, et que sa baguette touchant la poitrine de Pierre pour le réveiller est le même geste que celui de saint Pierre ressuscitant saint Nectaire sur une autre face du même chapiteau. Sur le chapiteau de Mozac, l'intervention divine (l'ange) est particulièrement mise en valeur, le nombre des gardes est par contre réduit au minimum. La composition d'ensemble peut surprendre : le centre de la face centrale est vide de personnages, le montant vertical de la porte sépare la main attachée de saint Pierre du verrou fermé de la porte. C'est le centre de l'histoire. Puis de chaque côté, l'ange le délivre, l'ange l'emmène. Formellement, sur cette face centrale, deux obliques donnent à l'ensemble un grand dynamisme : la première est formée par les jambes de l'ange, son bras et celui de Pierre (parallèles) ; la seconde par la lance et la jambe du soldat endormi. L'élan vers le haut de la main dressée et des jambes en plein vol s'oppose à l'inclinaison vers le bas du soldat. Sur les deux angles du chapiteau sont placées les têtes de l'ange et du soldat et leurs attributs (la baguette et la pointe de la lance), le personnage principal de l'histoire, saint Pierre est rejeté sur les faces latérales, ce qui est inhabituel. On peut alors penser que le sujet principal n'est pas Pierre mais l'action de Dieu : il envoie un ange avec sa baguette et endort le soldat.

Il est intéressant de comparer cet ensemble avec d'autres chapiteaux illustrant le même sujet. Citons d'abord celui de Sainte-Foy de Conques (**fig. 242**) : la face gauche représente la prison vide avec les fers et un garde ; la face principale montre l'ange emmenant saint Pierre en le tenant par la main ; sur la face gauche est représentée une porte ouverte dans laquelle s'inscrit une sorte de serpent. Ici la face principale montre la délivrance elle-même ce qui est logique, les deux autres faces proposant des explications (il était en prison, c'est l'action du mal). Évelyne Proust, dans son étude consacrée au Bas-Limousin montre deux exemples, l'un à Concèze en Corrèze et l'autre à Saulgé (**fig. 243**) dans la Vienne⁵⁴¹. Sur le premier c'est saint Pierre en prison qui occupe la face principale, alors que sur l'autre l'ange, en plein mouvement, muni de sa baguette, occupe tout l'espace, saint Pierre étant représenté deux fois, dans les angles de la corbeille, dans une mandorle. On constate donc que l'iconographie est très variable, chacun mettant en valeur l'épisode ou le personnage qui l'intéresse.

Ceci nous amène à penser que, ce qui caractérise le concepteur de Mozac, c'est la séparation en deux de la surface de la corbeille, ne privilégiant pas un personnage plutôt que l'autre, mais plutôt l'idée d'enfermement (porte et verrou) placée entre celui qui ferme (le soldat) et celui qui ouvre (l'ange). Une vision plus abstraite que narrative.

Conclusion pour les transepts

Ce qui semble distinguer les chapiteaux figurés des transepts des chapiteaux des autres parties des édifices est que chacun semble particulier, cette zone semble occupée par des thèmes uniques. Seul celui de Notre-Dame d'Orcival montre un rapport de sens avec le chœur qu'il introduit, dans la mesure où notre hypothèse de représentation du paradis pour le rond-point est conservée. Les transepts apparaissent comme une zone peu chargée en images, ce qui rend d'autant plus importantes celles qui s'y trouvent. On peut remarquer que les sujets figurés sont absents à Notre-Dame-du-Port, Saint-Nectaire et Saint-Saturnin, mais que l'on ne connaît pas celui de Saint-Myon ni celui de Saint-Pierre de Mozac.

⁵⁴⁰ SWIECHOWSKI 1973, p. 227.

⁵⁴¹ PROUST 2004, p.107-109.

Chapitre 4 : Étude des chapiteaux des nefs

Les nefs des édifices retenus sont toutes composées de trois nefs séparées par des piles carrées cantonnées de trois chapiteaux engagés, laissant vide leur face orientée vers l'allée centrale. Saint-Nectaire est la seule exception, ce sont des colonnes qui forment les supports. Sauf pour ce cas, il faut donc parcourir les bas-côtés pour examiner les chapiteaux : les trois de chaque pile plus celui qui leur fait face sur le mur gouttereau.

La plupart des chapiteaux sont à feuillages. Le nombre de chapiteaux figurés varie beaucoup d'une église à l'autre : quatre seulement à Saint-Saturnin et vingt-six à Saint-Pierre de Mozac. C'est donc par l'étude de cette église que nous allons commencer.

A - Chapiteaux de la nef de Saint-Pierre de Mozac (Plan 18)

Si l'on essaie de faire un premier inventaire des chapiteaux historiés, on en trouve dix avec des personnages et cinq avec des têtes de personnages, six avec des hybrides et quatre avec des oiseaux, deux avec des illustrations de scènes bibliques. Il ne reste donc qu'un nombre limité de chapiteaux à feuillage, onze sur un total de trente-huit. On remarque aussi que de nombreux sujets sont représentés en double exemplaire, et parfois même en trois exemplaires.

Si l'on essaie de classer les représentations de personnages en partant des scènes les plus réalistes, semblant représenter des scènes de la vie quotidiennes, aux scènes les plus imaginaires, qui ont certainement un sens symboliques, on note : un chapiteau montre des personnages dans une vigne, trois chapiteaux où figurent des personnages nus ou habillés dans de la végétation, deux chapiteaux montrant les personnages déjà rencontrés à propos du thème du vieil homme, deux chapiteaux avec des personnages chevauchant des boucs et deux personnages ailés. Il faut ajouter à cette liste cinq chapiteaux avec des têtes de personnages dans de la végétation.

Deux chapiteaux représentent des scènes bibliques : l'un illustre l'histoire de Jonas (S2E), l'autre se partage entre ce qui a été identifié comme Samson combattant le lion et Tobie (Ng4). Alors que le premier se trouve dans la partie sud de la nef, pas très loin du transept, l'autre est au niveau de la porte nord.

1 RJonas (S2E) (fig. 244)

Le premier chapiteau (S2E), placé au sud, très près du transept, raconte l'histoire de Jonas, le cinquième des petits prophètes dans la Bible⁵⁴². Il embarque sur la mer pour échapper à Dieu qui lui demande d'aller évangéliser les habitants de Ninive ; une tempête se lève et les marins, apprenant de sa bouche que c'est à cause de lui, sur ses conseils, le jettent à l'eau pour sauver le bateau. Un grand poisson envoyé par Dieu l'avale et le recrache sur la terre trois jours plus tard. Il va donc prêcher à Ninive et convertir les habitants. Puis il se repose sous un lierreenvoyé par Dieu et entame un dialogue avec lui.

Ce rapide résumé permet de se rendre compte de la répartition des épisodes sur les trois faces

⁵⁴² VULGATE éd. GLAIRE, p. 2099 : Livre non daté, mais on sait que l'auteur vivait au temps de Jéroboam II, roi d'Israël, mort vers 743 av. J.-C.

du chapiteau. Il y a un emboîtement des scènes tout à fait original : l'histoire commence sur la face droite, en fait, la moitié droite du chapiteau, sur laquelle trois marins dans un bateau se détachent sur un fond de voiles (l'une repliée à droite, l'autre dépliée à gauche, raccourci ingénieux pour signifier la tempête puis le calme) ; un marin tient les pieds de Jonas qu'il est en train de mettre à l'eau alors que le deuxième rame et que le troisième se voile la face ; on ne voit que le fessier du prophète, le reste de son corps étant déjà à moitié englouti par une grosse tête de poisson qui sort de l'eau à la verticale devant le bateau ; l'histoire se termine sur la moitié gauche de la corbeille où la même tête de poisson, sortant cette fois à l'horizontale de la mer qui s'arrête brutalement à la verticale, recrache Jonas sous le fameux lierre⁵⁴³ et devant la ville de Ninive ; déjà Jonas est allongé et soutient sa tête dans une position de repos. La ville de Ninive est représentée comme un bâtiment à deux étages séparé en deux parties : l'un, à droite est rond et se termine en haut par une galerie ajourée de fenêtres en plein cintre couverte d'une coupole ; l'autre, à gauche, est carré et se compose de deux niveaux crénelés, en bas une large porte suggérant l'entrée de la ville, au-dessus une tour. L'ensemble semble suggérer un bâtiment religieux joint à un bâtiment civil.

La face centrale du chapiteau n'est donc pas, comme on l'a déjà constaté sur le chapiteau de la délivrance de saint Pierre, la face principale ni du point de vue iconographique ni du point de vue formel. Les deux épisodes s'y rejoignent : en bas, la mer, la tête du poisson et Jonas forment un ruban continu, alors qu'au-dessus le bateau et le lierre se retrouvent côte à côte sans transition. Les trois faces de la corbeille ont donc visuellement disparues, les deux phases de l'histoire occupant chacune une face et demie. Seule la tête du poisson peut apparaître comme centrale et séparer deux mondes : d'un côté tout se passe sur l'eau, de l'autre on est sur la terre ferme.

Déjà dans les Évangiles cette histoire est montrée comme la préfiguration de la mort et de la résurrection du Christ : « Jésus dit : Une génération méchante et adultère demande un miracle, et il ne lui sera pas donné d'autre miracle que celui du prophète Jonas. Car comme Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre du poisson, ainsi le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre trois jours et trois nuits. »⁵⁴⁴ De plus, dans la prière que Jonas adresse à Dieu lors de son séjour dans le poisson, ce poisson est comparé à l'enfer : « [...] du sein de l'enfer j'ai crié, et vous avez entendu ma voix. »⁵⁴⁵ Les commentateurs disent tous la même chose, ils répètent, en grande partie, les commentaires de saint Jérôme (vers 347-420)⁵⁴⁶ qui sont les plus complets et influenceront durablement les auteurs suivants. Partant du texte de l'évangile il cherche à rapporter tous les éléments de l'histoire au Christ, mais en mesure aussi les difficultés : « [...] nous ne pouvons interpréter tropologiquement tout ce qui est conté dans cette histoire [...] Jonas ne pourra être rapporté au Seigneur sans danger pour l'exégèse⁵⁴⁷. » Mais malgré cette remarque, il va constamment chercher un parallèle entre Jésus et Jonas, sans oublier de rapporter les éléments à l'homme : la mer c'est le monde d'ici-bas, les tempêtes ce sont les tribulations auxquelles sont soumis les hommes, le cœur de la mer c'est les enfers qui sont au cœur de la terre⁵⁴⁸. Il explique aussi que « si Jonas peut se traduire par « colombe » et si la colombe peut se référer au Saint-Esprit, nous aussi interprétons colombe comme signifiant la venue en nous de la colombe »⁵⁴⁹. Parfois même ses solutions varient : la ville de Ninive est d'abord une ville d'Assyrie,

⁵⁴³VULGATE éd. GLAIRE, p. 2104 : Lierre (*hereda*). Saint Jérôme pense qu'il s'agit du ricin mais avoue qu'il s'est servi du mot *hereda* parce que la langue latine ne lui en fournissait pas d'autre.

⁵⁴⁴Mat. (XII, 39-40).

⁵⁴⁵Jon. (II,3).

⁵⁴⁶JÉRÔME S. C. 43, JÉRÔME S. C. 323.

⁵⁴⁷JÉRÔME S. C. 43, p. 63.

⁵⁴⁸*Ibid.* p. 81-82.

⁵⁴⁹*Ibid.* p.51. Isidore (vers 560-636) rappelle aussi que le nom de Jonas signifie « colombe » et, comme lui, se focalise sur l'histoire du Christ, sa passion et sa résurrection.

ennemie d'Israël où règne l'idolâtrie⁵⁵⁰ puis devient « grande et fort belle, elle préfigure l'Église dans laquelle il y a un nombre d'habitants qui passe les dix tribus d'Israël : c'est ce que signifient les restes des douze corbeilles dans le désert » et dans la ville « une foule immense qui, avant de faire pénitence, ignorait la différence entre le bien et le mal, entre droite et gauche⁵⁵¹ ». Les références sont donc souvent implicites et difficiles à suivre.

Cette analyse, jointe à celles qui parlent de la mer, à propos de la pêche miraculeuse où des psaumes, remportera un énorme succès et ces images, rejoignent une pensée traditionnelle qui passera dans le langage courant : l'homme est embarqué sur la mer de ce monde, l'océan des affaires temporelles, et doit parvenir au port sans encombre⁵⁵². Au XII^e siècle les commentaires sur Jonas se complexifient et Rupert de Deutz (1075- vers 1129) par exemple, analyse presque chaque mot dans un très long texte où il en arrive à parler d'Adam et Ève (qui eux aussi se sont cachés de Dieu), du pharaon (dans la liste des adversaires de Dieu au même titre que les juifs), de Constantin (à propos de la conversion du roi de Ninive) et évidemment des juifs : c'est devenu un prétexte à l'exégèse de nombreux passages évangéliques et à morale⁵⁵³. Pour ce qui concerne Mozac, Pierre le Vénérable (vers 1092-1156), d'origine auvergnate et abbé de Cluny (dont dépendait Mozac) à partir de 1122, a consacré un sermon au « Signe de Jonas »⁵⁵⁴, mais ses arguments reprennent les idées traditionnelles et n'apportent aucune particularité.

L'iconographie de cette histoire et les commentaires qui s'y rapportent restent d'une grande stabilité au cours des siècles. Ce qui peut être vérifié en faisant le rapprochement avec une œuvre plus tardive de la région, deux des tapisseries de La Chaise-Dieu datée du début du XVI^e siècle : le parallèle y est fait entre Jonas et le Christ et des textes accompagnent les images. Pour la mise au tombeau et Jonas avalé par le poisson : « Jonas, le prophète de Dieu est jeté à la mer. Sain et sauf dans le ventre du poisson il est protégé. Ainsi le corps du Christ, livré à la sépulture est préservé trois jours de la corruption » (Jonas I-II). Sur la tapisserie consacrée à la résurrection du Christ et à Jonas émergeant de la gueule du poisson : « Jonas était entré dans les entrailles du poisson pour en sortir sain et sauf le troisième jour ; ainsi, après avoir été livré au tombeau, le Christ est ressuscité immortel, le troisième jour ». (Jonas II) ; « Au troisième jour, il se lèvera » (Osée VI, 3) ; « Je me suis endormi, j'ai sommeillé et je me suis levé » (Psaume III, 6).⁵⁵⁵

Les représentations du gros poisson ont, par contre, beaucoup varié au cours des siècles, allant d'une sorte d'hippocampe au crocodile et au dragon (« dragon » c'est Léviathan en hébreu et ce terme désigne souvent le crocodile), et les termes employés dans les textes aussi (*cetis*, *piscis*). Adolphe Lods⁵⁵⁶ explique que chez les Israélites *Léviathan* est à l'origine une personnification de la mer originelle, du chaos, et qu'il y avait une affinité étroite entre les notions d'abîme, de Schéol et d'Océan souterrain. Il s'agissait du monde souterrain en dessous de la terre des vivants, et pour atteindre le royaume des morts il fallait traverser les flots de la mer souterraine. Il fait le rapprochement entre la prière de Jonas et les textes concernant les plaintes des mourants : « Sauves-

⁵⁵⁰ *Ibid.* p. 58.

⁵⁵¹ *Ibid.* p. 118.

⁵⁵² Par exemple pour Grégoire le Grand (vers 540-604), dans sa lettre dédicace des *Morales sur Job* (S. C. 32, p. 113) : « Je m'échappais du naufrage de la vie (il rentrait au monastère) [...] La Providence me fixa comme par la chaîne d'une ancre aux bords tranquilles de l'oraison, alors que je flottais sans cesse ballotté par les affaires du siècle. C'est auprès d'eux, comme dans l'anse d'un port très abrité, que je me réfugiais loin des vagues et des tourbillons des distractions mondaines. »

⁵⁵³ P. L. 168, 401-440, *In Jonas prophetam*.

⁵⁵⁴ P. L. 189, 977 et suivantes.

⁵⁵⁵ MIALON 1978, p. 58-61.

⁵⁵⁶ LODS 1943, p. 286.

moi, car l'eau me gagne, elle menace ma vie, je m'enlise dans la fange profonde et je perds pieds [...] le courant m'entraîne [...] que le gouffre ne m'engloutisse pas [...] tu m'as mis dans la fosse souterraine, dans les ténèbres, dans les abîmes⁵⁵⁷. »

On peut conclure en remarquant que cet épisode se rapporte à la mort et à la résurrection du Christ, sujet présent dans les chapiteaux du rond-point. Dans la nef qui précède physiquement le chœur, il précède la représentation des femmes au tombeau et en donne une préfigure. Le chapiteau est tourné vers l'est, dans sa direction, mais invisible pour celui qui est dans la nef. Il ne pouvait donc qu'être regardé que par celui qui arrivait au terme de sa remontée du bas-côté ou par celui qui se trouvait dans le chœur.

Jonas est le « type » du Christ, sa préfiguration, dans un système de correspondance typologique traditionnel entre l'Ancien et le Nouveau Testament. N'est pas non plus absent le troisième sens du dispositif, qui devait être présent dans l'esprit des religieux qui regardaient cette image : la représentation symbolique du monde d'ici-bas par la mer et ses dangers et son application à l'homme contemporain.

2 R Samson et Tobie (Ng4) (fig. 245)

Le deuxième chapiteau renvoyant à des épisodes bibliques se trouve au niveau de la porte nord, un chapiteau représente deux personnages, chacun accompagné d'un animal et qui, apparemment, n'ont rien en commun. Étant représentés sur le même chapiteau, on est amené à chercher une correspondance entre eux. Ils ont été identifiés par les historiens de l'art⁵⁵⁸ comme Samson et Tobie, deux épisodes racontés dans l'Ancien Testament. Les auteurs du *Monde roman* sont plus prudents : « met en parallèle et confronte à la fois l'assistance, représenté ici par le poisson venant sauver l'homme de la noyade, et la domination violente que manifeste un homme en train de casser la mâchoire d'un lion. » Ils poursuivent en hésitant entre David, Samson ou Hercule, et pensent qu'il s'agit surtout « d'un bon exemple de pertinence d'une lecture en termes génériques de [...] la domination sur les créatures rebelles⁵⁵⁹. »

Samson fait partie des juges d'Israël mentionnés dans le livre qui porte leur nom et qui se divise en sept sections, la dernière étant consacrée à Samson (XIII-XVI). Il s'agit d'une sorte de galerie de portraits dressé par le même auteur dont le but est de montrer que le peuple d'Israël est heureux tant qu'il est fidèle à son Dieu⁵⁶⁰. L'histoire de Samson commence par une naissance miraculeuse annoncée par un ange ; il épouse ensuite une Philistine qui le trahit ; il va combattre les Philistins avec une mâchoire d'âne, enlever les portes de Gaza et renverser le temple de Dagon. Sur le chapiteau l'épisode représente son combat avec le petit d'un lion qui vient à sa rencontre, furieux et rugissant, sur le chemin qui le conduisait vers sa future femme (XIV, 5-6) : « Mais l'Esprit du Seigneur s'empara de Samson, qui déchira le lion comme il aurait mis un chevreau en pièces, n'ayant absolument rien dans la main [...]. En revenant de sa visite, il revient pour l'épouser et, allant voir le cadavre du lion (XIV, 8-9) : « [...] et voilà qu'un essaim d'abeilles était dans la gueule du lion, et un rayon de miel. Ayant pris ce rayon dans ses mains, il le mangea en chemin [...] ». Ce sera le point de départ d'une énigme qu'il va proposer aux habitants (XIV, 14) : « [...] De celui qui mangeait est sortie

⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 287.

⁵⁵⁸ B. Craplet n'en parle pas dans l'édition de 1955, dans celle de 1974 il les identifie bien à Tobie et Samson.

⁵⁵⁹ BACHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 117

⁵⁶⁰ VULGATE éd. GLAIRE, p. 443.

une nourriture, et du fort est sortie de la douceur ». Sa femme va le trahir en divulguant la solution qu'elle lui avait arrachée. Samson est, de plus, cité dans l'épître aux Hébreux (XI, 32-33) parmi ceux « qui par leur foi ont vaincu des royaumes, pratiqué la justice, obtenu l'effet des promesses, fermé la gueule à des lions. »

Samson est représenté barbu, à califourchon sur le lion, pieds nus, vêtu d'un court pantalon. La cape jetée sur ses épaules se soulève de chaque côté comme par un mouvement brutal : il vient de renverser le lion sur le dos. Il lui tient, des deux mains, la gueule ouverte devant lui. Une gueule sans dents, une tête vue de profil et émergeant d'un corps recouvert de ce qui ressemble plus à des écailles qu'à de la fourrure. Ses deux pattes avant sont représentées retournées contre son corps, avec trois doigts sans griffe, les deux autres prolongent le corps à l'extrémité droite de la corbeille accompagnées d'une longue queue renflée à son extrémité et qui se rabat à proximité de la tête de Samson. La scène est très vivante, mais le lion manque curieusement de férocité malgré sa taille imposante, sans doute en référence au texte qui parle d'un lionceau.

Comme nous l'avons déjà vu à propos du chapiteau d'Orcival, Isidore de Séville résume bien la pensée commune⁵⁶¹ : Samson est le type (il s'agit de la typologie où chaque élément de l'Ancien Testament annonce un événement du Nouveau Testament) des actions du Christ : sa naissance est annoncée par un ange, il libère Israël de ses ennemis, il détruit leur temple, il fait périr des milliers d'hommes. Puis il détaille quelques épisodes et, pour celui du lion, il explique que Samson qui tue le lion en allant chercher pour femme une étrangère représente le Christ qui doit fonder son Église parmi les Gentils en vainquant le diable. Puis, le rayon de miel extrait de la gueule du diable lui inspire une autre comparaison : les rois de la terre qui, avant, rugissaient contre le Christ, maintenant, leur cruauté anéantie, ils apportent leur aide en prêchant la douceur de l'Évangile. Le lion représente donc successivement le diable et les puissants de la terre, dans une même idée : Samson vainqueur du lion, c'est le Christ vainqueur du mal.

C'est Rupert qui a écrit le plus long commentaire sur l'histoire de Samson et résume bien toutes les idées attachées à cette histoire⁵⁶². D'abord il l'inscrit dans la liste des naissances miraculeuses de l'Ancien Testament et compare sa naissance à celle du Christ annoncée par un ange. Puis il explique que le nom de Samson signifie « leur soleil » annonçant le vrai soleil que sera le Christ. L'épisode du lion lui inspire d'autres comparaisons : le lion c'est le diable, la force de Samson lui est donnée par l'Esprit-Saint, la femme étrangère qui va le trahir c'est la Synagogue, et il en arrive à parler de la tentation au désert et de la nomination des douze apôtres. Les abeilles et le rayon de miel qu'il mange en chemin c'est la volonté du Père et cela lui suggère un rapprochement avec l'épisode dans lequel Jésus annonce son œuvre et sa mort à la Samaritaine (Jn. IV, 34) et sa victoire sur le diable (Jn. XII, 31) : « C'est maintenant le jugement du monde, maintenant le prince de ce monde sera jeté dehors. » On voit que, sous une forme différente, ce sont les mêmes conclusions qu'Isidore, et le même désir d'élargir le propos.

La deuxième face du chapiteau illustre l'histoire de Tobie, reconnaissable à l'objet qu'il porte contre lui, dans lequel on pense voir la forme d'un foie. Le livre de Tobie fait partie de l'Ancien Testament, mais de nombreuses versions se sont succédé et le texte original est perdu⁵⁶³. Dans cette histoire Tobie fils va chercher un remède pour soigner les yeux de son père aveuglé par de la fiente d'hirondelles. Il est accompagné par un ange qui va tuer un poisson pour en récolter le fiel, c'est ce fiel qui guérira les yeux du père. Généralement on voit dans cette histoire l'expression de plusieurs idées :

⁵⁶¹P. L. 83, 389A-390, *In librum judicum*,.

⁵⁶²P. L. 167, 1044-1055, *De trinitate et operibus ejus, libri XLII, In librum judicum, liber unus*,.

⁵⁶³VULGATE éd. GLAIRE, p.931.

l'aumône recommandée, la prière, la fuite de tout péché, et la doctrine des anges gardiens. La représentation la plus courante est celle de Tobie sortant le poisson de l'eau ou le portant.

Mais ici le propos est différent, c'est le poisson qui porte Tobie, ce qui a fait dire à Z. Swiechowski⁵⁶⁴ : « Il est évident que la composition du jeune homme à cheval sur le poisson est un emprunt du type antique, fort répandu, d'Amphion, sauvé par un dauphin du chaos de la mer [...]. » Et il pense que l'on retrouve le même thème à Orcival. Il semble faire erreur et confondre Amphion⁵⁶⁵ avec Arion⁵⁶⁶ sauvé par un dauphin. Que les auteurs chrétiens aient récupéré cette légende pour la christianiser et faire du poisson sauveteur une image du salut, cela semble plausible, mais il faudrait trouver un témoignage textuel. Les commentaires concernant l'histoire de Tobie montrent que trouver une explication religieuse n'a pas été simple, et les contradictions sont perceptibles. Pour Prosper d'Aquitaine, le poisson c'est le Christ qui met en fuite le démon et illumine les aveugles⁵⁶⁷. Dans un long commentaire il donne de nombreuses références où le grand poisson représente le Christ et sa passion, qui par ses viscères délivre et soigne, il est le médecin et le remède, et reprenant le traditionnel IKTUS, explique que Jésus-Christ, Fils de Dieu Sauveur, c'est le poisson réduit par la cuisson dans sa passion, dont à partir des remèdes intérieurs chaque jours les hommes sont éclairés et nourri. Saint Augustin dit la même chose dans un sermon à propos de la vocation de saint Pierre⁵⁶⁸ : Quand Pierre cherche à capturer le poisson dans son filet, le Christ lance le filet de sa parole et attrape le pêcheur ; le Christ c'est le poisson qui monta vivant du fleuve vers Tobie, dont le foie grillé sur les braises de sa passion chassa le diable, et par le goût amer du fiel le monde aveugle est guéri et illuminé.

Comme d'habitude, chacun adapte son commentaire à ses préoccupations, et Raban Maur⁵⁶⁹ explique que Tobi père contient l'image de la loi ancienne, lui dont les yeux ont été obscurcis par les passereaux juifs, ceux qui comprennent mal le sacrement de la lumière étant rendus aveugles ; Tobie fils c'est l'image de Jésus-Christ qui illumine par les clartés de son courage. Les commentaires sont donc nombreux et il serait fastidieux de tous les citer⁵⁷⁰. On note que la plupart sont d'accord pour voir la passion du Christ dans la mort du poisson.

Dans les commentaires déjà cités, on voit que les deux histoires sont considérées comme des figures du Christ, mais d'un côté le Christ vainqueur du diable est figuré par le personnage de Samson, alors que de l'autre c'est le poisson qui le représenterait. C'est Grégoire le Grand qui, par ses commentaires nous amène à trouver une relation, encore plus subtile et plus surprenante pour nous, entre les deux faces du chapiteau, en réunissant non pas les personnages mais le poisson et le rayon de miel. Dans une homélie sur la deuxième pêche miraculeuse, il explique⁵⁷¹ : « Dans la lecture d'aujourd'hui, le Seigneur mange du pain et du poisson rôti, dans celle d'hier, un rayon de miel avec le poisson rôti. Que désigne, croyons-nous, le poisson rôti, sinon le médiateur même de Dieu et des hommes, qui a souffert ? Il a daigné se cacher dans les eaux du genre humain, il a voulu être pris dans

⁵⁶⁴ SWIECHOWSKI 1973, p.226.

⁵⁶⁵ Héros grec et musicien célèbre qui passait pour être l'inventeur de la lyre au son duquel il avait élevé les murailles de Thèbes, les pierres se soulevant toutes seules.

⁵⁶⁶ Poète lesbien, fils de Poséidon, inventeur du dithyrambe, dont l'épisode principal de la légende est son sauvetage merveilleux par le dieu de la mer et ses dauphins, l'un d'eux le chargeant sur son dos pour le ramener sur la côte.

⁵⁶⁷ P. L. 51, 815 C-816, *Appendix ad opera*.

⁵⁶⁸ P. L. 39, 2125, sermon 205, *In natali apostolorum Petri et Pauli, 1- Petri vocatio exponitur*.

⁵⁶⁹ P. L. 111, 57, *De universo libro XXII*, lib. III.

⁵⁷⁰ Stabus, par exemple, offre aussi un long commentaire qui répète celui de Bède : *Glossa ordinaria, Liber Tobiae*, P. L. 113, 728 B-730. ; Bède : *Exegetica genuina, Interpretatio alleg. Lib. Tobiae*, P. L. 91, 928 A-929.

⁵⁷¹ GRÉGOIRE LE GRAND S. C. 522, p. 97.

le filet de notre mort et il a, pour ainsi dire, rôti par l'épreuve au moment de sa passion. Mais celui qui a daigné devenir dans sa passion comme un poisson rôti nous est apparu comme un rayon de miel dans sa résurrection. Est-ce que celui qui a voulu figurer par le poisson rôti l'épreuve de sa passion a désiré dans le rayon de miel les deux natures de sa personne ? Le rayon de miel, c'est du miel dans la cire, et le miel dans la cire, c'est la divinité dans l'humanité [...] Le miel est pris avec le poisson rôti, car ceux qui, ici-bas, acceptent d'être affligés pour la vérité seront rassasiés là-haut de la douceur de la vérité. » L'histoire de Tobie renverrait-il donc à la passion, à la mort et à la résurrection du Christ ?

Reste à examiner les autres éléments présents sur le chapiteau en dehors de ces deux groupes. Au centre de la face principale, entre les deux personnages, un arbre est droit et se divise en deux branches en haut de la corbeille ; du côté de Samson il produit une feuille, du côté de Tobie un fruit. Bizarrement la feuille semble pliée en deux et remplacer la branche, alors que le fruit est placé à l'extrémité d'une tige recourbée. Derrière le poisson, à l'extrémité gauche de la corbeille, est représenté un autre arbre faisant penser à un palmier : de l'extrémité baguée du tronc sortent quatre longues feuilles disposées en croix. Deux fleurons, composés d'une feuille retombante, viennent remplir le vide laissé en haut entre les branches : une petite pour le premier arbre, une plus grosse pour le deuxième. Si ce deuxième arbre, derrière Jonas est bien un palmier, on sait que le palmier (ou les palmes) fait référence au paradis (ou aux justes). Citons le texte de Beatus⁵⁷² qui, dans son commentaire sur l'Apocalypse, à propos des justes sous l'autel qui tiennent des palmes, s'attarde longuement sur ce sujet : il explique que la vie des justes est comparée à un palmier, parce que le palmier en bas est plus rugueux au toucher et comme recouvert d'écorces sèches et que, en haut, il est beau à la fois à la vue et par ses fruits. Plus bas il est rétréci, plus haut il est étalé dans une belle largeur de justice. Ainsi est la vie des élus, dédaignée en bas et belle en haut. Auprès de cette terre elle est cachée comme par de nombreuses écorces, étant rétrécie dans les tribulations ; en haut elle étend son éternité comme par les feuilles de belle verdure dans l'étendue de sa récompense. Tous les arbres sont larges au niveau de la terre et en grandissant rétrécissent en haut ; le palmier, au contraire, commence par une ampleur plus petite au niveau de la terre et produit des branches plus larges en avançant jusqu'au sommet.

Si donc ce palmier accompagne Tobie il pourrait simplement montrer qu'il s'agit d'un juste, ce qui correspond bien à l'histoire. Mais par contraste et par symétrie l'autre arbre se rapporterait-il à Samson, qui serait considéré comme un homme ordinaire ? Cela ne semble pas logique vu les commentaires. D'ailleurs il semble plutôt séparer les deux scènes et c'est peut-être la différence entre les deux branches qui pourraient être signifiante. Mais pourquoi une feuille pour Samson et un fruit pour Tobie ? S'il porte une signification il semble plus logique de l'appliquer aux deux histoires : la comparaison de personnages avec des arbres qui poussent et produisent du fruit est une image couramment employée.

Conclusion

La profusion des commentaires brouille les pistes plutôt qu'elle ne les éclaircit. En conservant l'identification des deux personnages (Samson et Tobie), nous sommes consciente que rien n'est sûr. Par contre, cette recherche de références a été très instructive, les commentaires sont riches en surprises.

Si le personnage de Samson, de même que Jonas, porte le type du Christ, pour Tobie c'est au contraire le poisson qui en est la référence. Les deux idées se complètent : le Christ est vainqueur du

⁵⁷²Dans le manuscrit de la bibliothèque nationale de Paris, n. acq. Lat. 2290, au folio 89r qui illustre Ap. (VII, 10), (les justes sous l'autel), on voit un grand palmier en pleine page accompagné d'un commentaire dont nous donnons ici un aperçu et non une traduction littérale.

mal et se sacrifie pour apporter le salut aux hommes.

L'ensemble des deux chapiteaux illustrant des épisodes de l'Ancien Testament fait donc référence à la mort, à la résurrection du Christ et à la promesse de paradis, ce que l'on trouve développé de façon plus directe dans les chapiteaux du rond-point du chœur. Dans la nef serait donc annoncé le sujet du chœur, de même que les histoires de l'Ancien Testament se trouvent réalisées par le Christ dans le Nouveau Testament. Le chapiteau de Samson et Tobie se trouve au niveau de la porte nord et propose donc, dès l'entrée, la promesse de la force donnée par Dieu pour combattre le diable et Dieu comme remède pour guérir l'aveuglement de l'homme en vue du paradis. Puis, presque arrivé au chœur, le chapiteau de Jonas annonce le sujet du rond-point, la promesse de résurrection et de vie paradisiaque.

Nous avons déjà rencontré Samson tuant le lion à l'entrée du déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival, mais il était accompagné du singe cordé. Dans les deux cas l'épisode suggère la victoire sur le mal possible grâce à la force donnée par Dieu, mais le propos est très différent. Accompagné du singe cordé il suggère que l'aide de Dieu est un préalable à toute conversion, alors qu'avec Tobie ce sont deux interventions de Dieu placées sur le même plan.

Cette correspondance entre les sujets de la nef et ceux du chœur amène à se demander s'il existe un sujet directeur pour l'ensemble du décor du bâtiment, et ce que peuvent apporter dans ce cadre les sujets non bibliques.

3 - Personnages dans les vignes (S3S) (fig. 246)

Sur ce chapiteau sont représentés trois ceps de vigne (les feuilles sont bien caractérisées), un par face, remplissent de leurs sarments l'ensemble de la corbeille. Ils produisent des feuilles (trois sur la face latérale droite, sept sur la face principale et quatre sur la face gauche), des grappes de raisin (deux à droite, cinq au milieu et quatre à gauche) et une seule vrille. Dans cette vigne sont placés deux personnages : le premier, est couché entre les deux premiers ceps, sur la face latérale droite, la tête placée sur l'angle de la corbeille, mais à mi-hauteur ; il est habillé, tient ce qui ressemble à un couteau qui, placé devant une grosse grappe, suggère qu'il s'apprête à la couper. Le second personnage est debout sur l'angle gauche de la corbeille, mais presque complètement caché derrière la vigne, il est également habillé. Il tient dans sa main gauche la tige qui porte les trois grosses grappes de la face principale, mais il possède également une lance qu'il a laissé glisser dans la pliure de son bras droit pour pouvoir tenir ce qui est sans doute une graine de raisin qu'il s'apprête à manger, sa bouche étant déjà ouverte. On a donc un personnage qui rampe sous la vigne pour cueillir une grappe et un autre qui en mange un grain de raisin. Mais la présence de la lance suggère qu'il n'est pas le vigneron mais plutôt le gardien de la vigne ou un soldat qui est venu voler une grappe. Cette dernière hypothèse coïncidant plus avec le fait qu'il semble se cacher derrière la vigne et avec le premier personnage, dont la position couchée incite à voir aussi un voleur rampant dans la vigne.

Dans la Bible, la vigne est très souvent employée comme image de la vie de l'homme. Dans l'Ancien Testament elle représente le peuple d'Israël, par exemple dans Isaïe (V, 1) la vigne, plantée sur un coteau fertile et bien entretenu, ne donne finalement que du raisin sauvage, et dans Jérémie (II, 21) : « Moi, cependant, je t'avais planté comme un cep de choix, tout entier d'excellente semence. Comment t'es-tu changée pour moi en sauvageons d'une vigne étrangère. » À chaque fois l'idée est la même, le peuple d'Israël n'a pas répondu à l'appel de Dieu. Dans le Nouveau Testament, la même symbolique est reprise à propos des chrétiens. Jean explique (XV, 1) : « Moi, je suis la vigne véritable et mon père est le vigneron [...] Moi, je suis la vigne ; vous, les sarments. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruits. » Des fresques paléochrétiennes attestent que la vigne a

été utilisée comme emblème de la vie chrétienne⁵⁷³. La Bible parle aussi de vigneron dépeuplé et tué (Mc. XII, 1-8) mais pas de voleur de raisin.

Au XII^e siècle Rupert est très explicite. À plusieurs reprises, à propos des divers épisodes de la Bible qui parlent de vigne, il y applique la correspondance avec l'Église et le Christ. Dans son commentaire sur Isaïe (V, 1-7)⁵⁷⁴, il analyse la parabole du père de famille qui plante une vigne, Mt. (XXI, 33), qui reprend celle d'Isaïe. Ses idées peuvent être résumées ainsi : la vigne, c'est le peuple juif que Dieu a transporté d'Égypte et a planté, il viendra en prendre possession et la sanctifier par son sang ; de sa racine sortent les apôtres par lesquels le monde entier est rempli par de bonnes vignes ; il édifie une tour en son centre, c'est-à-dire un temple au milieu de son royaume ; il y creuse un pressoir, c'est-à-dire un autel ; en dernier lieu, il envoie son fils, mais ils vont aussi le mettre à mort : « Crucifiez-le ». Le texte de la Genèse (XLIX, 11) parle aussi de la vigne : « Il liera à la vigne son ânon, et au cep son ânesse. Il lavera dans le vin sa robe, et dans le sang du raisin son manteau ». Dans son commentaire Rupert explique⁵⁷⁵ : l'ânesse c'est le peuple des Gentils qu'il unit à l'Église apostolique qui est née des juifs. Puis il s'adresse à ses lecteurs : À cette vigne, nous le peuple, nous sommes attachés en attendant le Christ et, après avoir mangé de la paille, nous boirons le vin le meilleur de l'Esprit Saint dans les Écritures ; le premier vin c'est le moût c'est la loi ; le deuxième vin c'est la nouvelle doctrine de la grâce, c'est l'Évangile. Dans tous ces commentaires, qu'il est important de connaître pour comprendre les préoccupations des religieux et les idées qui leur viennent à l'esprit quand il est question de vigne, il est de nouveau parlé de sang (le jus du raisin ou le vin), de la passion (le pressoir), mais aussi de la vigne qui est l'Église avec son temple et son autel, donc d'eucharistie qui est la même idée.

L'élément perturbateur est évidemment la lance. On a vu à Orcival que le soldat pouvait représenter le chrétien, d'autre part Rupert, comme on vient de le voir, explique que la vigne c'est l'Église, et le raisin c'est le Christ qui va être foulé dans sa passion. Y aurait-il alors une référence à l'Eucharistie ? Le soldat de Dieu, c'est-à-dire le chrétien, viendrait cueillir une grappe, c'est-à-dire communier ? L'hypothèse que nous avons faite en voyant des voleurs n'était alors pas pertinente, cette lecture semble plus logique et expliquerait pourquoi un groupe de trois grappes de raisin est mis en évidence sur la face principale dépourvue de personnages : ce sont elles le sujet principal, le chiffre « 3 » faisant toujours référence à la Trinité, et ici le personnage se nourrirait de ce Dieu, à la fois raisin et hostie. Il serait évidemment intéressant de trouver si un auteur a exprimé clairement cette idée, ou bien si tous les sous-entendus connus de tous suffisent, ou bien si nous faisons fausse route.

4 - Vieil homme et homme nouveau (N4O, S3O)

Deux chapiteaux mettent en scène les deux mêmes personnages. Le premier (N4O) (**fig. 247**) montre le thème habituel du singe tenu en laisse : un homme habillé, assis frontalement sur la première couronne végétale de la corbeille, tient une corde qui enserré le cou d'un être ressemblant à un singe assis de la même façon sur l'angle opposé du chapiteau. Rappelons qu'il s'agit du thème du changement de vie, de la conversion, selon l'épître de saint Paul, comme l'avait si bien compris B. Craplet : L'homme contrôle l'homme pécheur qui est en lui, le tient en laisse. Le vieil homme, c'est l'homme pécheur, animalisé par ses péchés, l'homme nouveau c'est l'homme civilisé, habillé. L'habileté exceptionnelle du sculpteur permet ici de comprendre toute les subtilités. C'est un thème qui a été très développé par saint Augustin, et on sait combien son influence a été importante. Maurice

⁵⁷³ Par exemple la fresque de l'ambulacre des Flaviens au cimetière de Domitille, ou bien les peintures des catacombes avec vignes remplies d'oiseaux venant picorer les grappes.

⁵⁷⁴ P.L. 167, 1291-1293, *In Isaiam prophetam commentariorum*.

⁵⁷⁵ P. L. 167, 554-555, *Commentariorum in Genesim*.

Pontet explique que la vieillesse était une de ses obsessions, et qu'à propos du psaume 38, il explique que *le vieux* correspond à tout ce qui se rattache au péché. Le péché a détruit la fixité de l'âge, l'âge est comme un escalier qui descend, c'est la victoire de Jésus sur la mort qui absorbe le vieil homme⁵⁷⁶.

Le vieil homme n'est pas un simple singe, seule sa tête est vraiment simiesque, le corps est celui d'un homme, mais lisse, sans détails, comme une ébauche d'homme, et les profondes rides qui marquent son cou sont en général une des marques du péché, en particulier sur les diables⁵⁷⁷. Quant à l'homme nouveau, c'est un homme jeune, soigné dans sa coiffure et son costume, et il montre un sourire discret.

Le second chapiteau (S3O) (**fig. 248**) est plus original, il n'a pas d'équivalent en Auvergne. Les deux mêmes personnages sont assis de la même façon sur les deux angles de la corbeille, sur la première couronne de feuilles. Le vieil homme (selon nos précédentes analyses) tient, des deux mains, contre sa poitrine une grosse boule ; l'homme nouveau (comme lu dans le singe tenu en laisse) tient de la même façon un vase. Il est donc fait un parallèle entre le vieil homme et l'homme nouveau d'une part, une boule et un vase d'autre part : on comprend alors que le vieil homme est comparé à une boule de terre brute et l'homme nouveau à un vase terminé. Cela met en jeu plusieurs traditions bibliques. D'une part l'homme est fait de terre⁵⁷⁸, d'autre part il est comparé à un vase, et Dieu est le potier. Les références sont nombreuses. Citons quelques exemples : Jb. (X, 9) : « Souvenez-vous, je vous prie, que vous m'avez fait comme un vase d'argile, et que vous me réduirez en poussière » ; Si (XXXIII, 13) : « Comme l'argile du potier est dans sa main, pour qu'il la façonne et l'arrange [...] ainsi l'homme est dans la main de celui qui l'a fait. » ; Is (LXIV, 8) : « Et maintenant Seigneur, vous êtes notre père, vous ; mais nous, de l'argile, et vous nous avez formés ; et nous sommes tous les ouvrages de vos mains. » Le passage le plus intéressant est sans doute le texte de Jérémie (XVIII, 5-6) : « Et la parole du Seigneur me fut adressée, disant : Est-ce que comme ce potier a fait à son argile, je ne pourrais pas vous faire, maison d'Israël, dit le Seigneur ? Voici que, comme l'argile est dans la main du potier, ainsi vous êtes, maison d'Israël. » Passage que commente Origène⁵⁷⁹ : « Tant que nous sommes ici-bas, nous sommes dans la main du potier [...] L'homme est un vase animé qui tombe par sa faute de la main du potier [...] Si quelqu'un se garde de ces doctrines, il sera un vase honorable, sanctifié, utile au Seigneur, propre à toute œuvre bonne. » On voit que l'image a été très largement utilisée, mais ce qui est encore plus intéressant pour nous, c'est qu'elle a été vue comme une métaphore du baptême. Jean Chrysostome (y en 407) précise bien cela dans ses *Instructions aux catéchumènes*⁵⁸⁰ : « Ici, fait attention. Vous brisez un vase d'argile cuite, on ne peut pas le refaire [...] Mais, les vases de potier, c'est-à-dire qui sont encore dans la main de l'ouvrier [...] ces sortes de vases, un ouvrier habile peut les broyer et leur redonner leur première forme [...] Oui, Dieu peut, par le bain de régénération, nous corriger, nous hommes de boue ; bien plus [...] il peut [...] nous rendre tels que nous étions avant la chute [...] Le vieil homme est brisé et des débris sort un homme nouveau. » Le bain de régénération, c'est l'eau du baptême dans lequel est plongé le futur chrétien pour mourir à son ancienne vie et renaître à une nouvelle. Dans ce contexte, le vieil homme c'est donc l'homme de la chute, pécheur par héritage, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'homme nouveau c'est l'homme baptisé devenu chrétien et dont les péchés ont été lavés dans l'eau du baptême.

Au XII^e siècle les propos sont identiques, citons Hugues de Saint-Victor⁵⁸¹ : « C'est ici que se révèle

⁵⁷⁶ PONTET 1946, p. 313-316.

⁵⁷⁷ GUILLAUMONT 2012, p. 99-111.

⁵⁷⁸ Gen. (II, 7) : « Le Seigneur forma donc l'homme du limon de la terre, et il souffla sur son visage un souffle de vie ».

⁵⁷⁹ ORIGÈNE S. C. 238, homélie XVIII, p.179 et suivantes.

⁵⁸⁰ AMBROISE éd. HAMMAN, p. 178.

⁵⁸¹ HUGUES DE SAINT-VICTOR éd. BARON, p. 3.

l'éphémère de la condition humaine. D'où l'on vient ? De la matière du potier, c'est-à-dire de la terre. Ce que l'on est ? Vase d'argile, certes, et il faut craindre que l'on devienne vase d'ignominie. Où l'on va ? On retourne en poussière [...]. » Ou bien encore Rupert qui reprend les mêmes idées⁵⁸² : « que ce soit de l'argile, du limon ou de la boue, nous sommes formés par les mains de notre grand artisan, soit des vases d'or, soit des vases de cuivre », etc... Sur le chapiteau on aurait donc le vieil homme comparé à une boule de terre brute, non travaillée, et l'homme nouveau devenu un vase précieux.

L'image du vase, servant traditionnellement à parler de l'homme, est d'ailleurs reprise dans d'autres contextes. Par exemple Hugues de Saint-Victor, dans son traité sur l'arche de Noé s'en sert pour retracer l'histoire surnaturelle de l'homme, et la guérison en lui des blessures du péché originel. L'une de ces blessures est l'ignorance qui brise le vase de l'intégrité humaine, lequel sera reconstitué progressivement par la *cogitatio*, la *meditatio*, et la *contemplatio* qui vont rapprocher et réunir les fragments⁵⁸³.

Il faut dire, pour finir, qu'une très grande feuille vient remplir les espaces laissés vides par les personnages : pour le premier chapiteau cette feuille de la face principale est fermée sur elle-même, formant comme une sorte de bouton près à éclore, alors que sur le deuxième elle est largement étalée : une merveille de sculpture (les feuilles latérales reprennent le même schéma). Montre-t-elle une hiérarchie entre les deux sujets ? Ou plutôt une évolution ? Quand on remonte la nef en venant de l'ouest, c'est en effet d'abord la feuille fermée que l'on rencontre. Cela pourrait donc nous inciter à voir qu'il n'y a pas deux sujets différents (le contrôle de soi et le baptême comme conversion) mais une continuité de propos : il faut d'abord se contrôler, changer de vie, avant de se convertir et se faire baptiser. Il est intéressant de constater que les feuillages qui, d'habitude, semblent de simples remplissages, prennent ici spatialement une grande importance et peuvent apparaître comme essentiels pour la compréhension du sujet dans ses subtilités.

On peut donc dire en conclusion, que ces deux chapiteaux parlent de deux façons différentes du sujet de la conversion: soit en changeant de vie, en se contrôlant, soit en se faisant baptiser, les deux formant finalement une action en deux épisodes. Le second chapiteau a donc pour sujet le baptême, ce qui n'est pas évident au premier regard. Le fait que ce personnage tienne son propre vase peut aussi illustrer la suite du propos d'Hugues⁵⁸⁴ : « Il se façonne lui-même, celui qui imite le potier, vérifiant si le vase est entier ou ne comporte pas de fissure. » On voit que cette image du vase prête à toutes sortes d'extrapolations. Évidemment, le sujet de la conversion étant un thème central de la religion, cela explique en partie le nombre très important des chapiteaux représentant ces personnages dans la première version. Cela s'explique sans doute aussi par les variations possibles, il est très amusant de voir comment ce thème du singe tenu en laisse a été personnalisé, chaque église apportant son originalité au thème qui semble avoir été très populaire. Mais paradoxalement, il fallait être initié, avoir quelques connaissances textuelles, pour comprendre ces images qui ont longtemps été comprises comme un dresseur et son singe pour certains, et un avare pour d'autres.

Remarquer que la plante, installée au centre des faces principales de chacun de ces deux chapiteaux, a pris une importance exceptionnelle et que leurs beauté est particulièrement frappante, incite à penser qu'elle a sans doute un rôle : aurait-elle la même signification que la palme ou le palmier qui, depuis la plus haute antiquité est le signe de victoire dans la guerre qui se joue entre la chair et l'esprit ? Peut-on penser que les deux personnages ont recherché et trouvé cette victoire ?

⁵⁸²P. L. 167, 1170C-1200, *In libros regum*, Lib. III, cap. 25.

⁵⁸³ HUGUES DE SAINT-VICTOR éd. SICARD, p. 84.

⁵⁸⁴*Ibid.*

5 - Personnages chevauchant des boucs (N6E, N3O) (fig. 249-250)

Deux chapiteaux sont presque identiques, seuls des détails les différencient. Sur chacun, deux personnages nus, vêtus de courtes capes, placés sur les angles de la corbeille, chevauchent des boucs qui s'affrontent par le museau au centre de la face principale, formant avec leur barbichettes une élégante couronne, et se terminent par une queue feuillue aux extrémités latérales de la corbeille. Aucun autre élément n'a été ajouté à ces groupes. Z. Swiechowski⁵⁸⁵ explique qu'il s'agit d'une représentation de la luxure dont l'origine se trouve dans les images d'Aphrodite montant un animal symbole des forces vitales : « Aphrodite était souvent représentée à califourchon sur un bouc ou un bélier, se tenant d'une main à la corne de sa monture. »

On a l'habitude de dire que le bouc est la représentation de la luxure. Un homme luxurieux serait donc assimilé à un bouc. Mais un homme chevauchant un bouc, est-ce la même chose ? Sur les quatre un seul porte une couronne. Cet insigne de la royauté alliée à sa tenue, le rattache plutôt à une vision ironique, le faisant plutôt un roi de carnaval, ou un fou. Charles Javelet⁵⁸⁶ signale un commentaire de Baldwin⁵⁸⁷ : « Le bouc ou le bélier auxquels tu es assimilé par ta folie (ou extravagance).⁵⁸⁸ »

L'insensé qui chevauche un bouc serait donc bien un luxurieux, mais avec la nuance que son attitude est jugée folle parce qu'il représente le contraire de la sagesse. Jean-Marie Fritz⁵⁸⁹ explique que « Le 'fol', en effet, à la suite du '*stultus*' ou de l'*insipiens*' de la Bible, désigne celui qui vit dans le présent et l'ici-bas, sans se soucier du salut, ni de l'au-delà[...] Plutôt que pécheur, le fou est celui qui méconnaît le sens du péché : il agit en dehors de la foi (*insipiens*) ou en contradiction avec elle (*stultus*) ; déficience du savoir chez l'un, du pouvoir chez l'autre. » Pour lui, l'origine de l'iconographie est l'image du paysan, inculte sur le plan religieux et encore attaché aux croyances liées à la terre.⁵⁹⁰

Dans la Bible c'est plutôt le terme d'insensé qui est employé, en référence au début du psaume LII (1-2)⁵⁹¹ : « L'insensé a dit dans son cœur : il n'y a point de Dieu. Ils se sont corrompus, et sont devenus abominables dans leurs iniquités ; il n'en est pas qui fasse le bien [...] L'insensé n'est donc pas seulement celui qui ne croit pas en Dieu et se laisse aller à la luxure, il est celui qui se laisse aller à toutes sortes de folies, et les commentaires relaient bien cette pensée⁵⁹². Au XII^e siècle, Bruno d'Asti explique pour le Psaume (XLVIII, 11)⁵⁹³ : « Cet insensé est celui qui a dit dans son cœur : « Dieu n'existe pas » (Ps. XIII, 1). Par celui-ci nous comprenons les hommes infidèles. En réalité il est stupide celui qui chérit les seuls biens terrestres et transitoires qui sont si vite et si facilement perdus. Ils périront donc d'une seule et même façon, parce que tel fidèle ou peu fidèle ou pas du tout fidèle diffère d'un infidèle. Il était de cette espèce de stupide celui à qui le Seigneur dit : « Insensé, cette nuit

⁵⁸⁵ SWIECHOWSKI 1973, p. 192.

⁵⁸⁶ JAVELET, 1967, p. 265.

⁵⁸⁷ Il s'agit de Baudoin de Ford (y1190), qui explique que l'homme fait à l'image de Dieu est déformé par le péché, les hommes insensés sont alors représentés par des animaux.

⁵⁸⁸ P.L. 204, 647 D, *Liber de sacramento altaris*.

⁵⁸⁹ FRITZ 1992, p. 167.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Et du psaume (XIII, 1) qui est à peu près identique.

⁵⁹² Par exemple : *Eccli. (XVI, 23)* : « Celui dont le cœur est amoindri pense à des choses vaines ; et l'homme imprudent et égaré pense à des folies. » *Rm. (I, 21)* : « Parce que, ayant connu Dieu, il ne l'on point glorifié comme Dieu, ou ne lui ont pas rendu grâce ; mais ils se sont perdus dans leurs pensées, et leur cœur insensé a été obscurci. » *Eph. (V, 15)* : « Ayez donc soin, mes frères, de marcher avec circonspection, non comme des insensés. » *Tt. (III, 3)* : « Car nous étions nous-mêmes autrefois insensés, incrédules, égarés, esclaves de toutes sortes de désirs et de voluptés, vivant dans la malignité et l'envie, haïssables, nous haïssant les uns les autres. »

⁵⁹³ P.L. 164, col. 870C, *Expositio in psalmos*.

même on te redemandera ton âme ; et ce que tu as amassé, à qui sera-t-il ? » (Luc XII, 20). Puis à propos du psaume (LII,1)⁵⁹⁴: « L'insensé a dit dans son cœur : il n'y a point de Dieu. » Bien que généralement on comprenne ceci à propos de toutes les nations qui ignorent Dieu, on le comprend spécialement à propos des juifs qui, voyant notre Seigneur revêtu de chair humaine crurent qu'il était seulement un homme et non Dieu, d'où ils disaient même : « Selon la loi il doit mourir, puisqu'il s'est proclamé fils de Dieu. » (Jean XIX,7). Ils ont été éloignés de la foi des patriarches et des prophètes parce qu'ils nient qu'il est Dieu. »

Mais le propos semble finalement plus large puisque cette même figure de l'insensé, cette fois-ci chevauchant un chameau, orne l'initiale « D » pour la fête de saint Marc dans l'évangélaire de Remiremont⁵⁹⁵. Placé à côté du mot « chameau » du texte de Mc (X, 25)⁵⁹⁶, il est sensé montrer l'absurdité du propos. Il s'agit bien de la même analyse : fou, qu'il chevauche un chameau ou bouc, serait celui qui suit ses instincts sans penser aux conséquences, parce qu'il ne croit pas en Dieu et se laisse donc corrompre. On trouve aussi à Saint-Pierre de Blesle (43) un chapiteau du chevet montrant le même personnage, armé d'une massue et tenant un bélier par une corne (**fig. 251**). La main de Dieu qui le désigne semble lui toucher le front et un loup attaque le bélier. Le sujet est donc différent et reste pour le moment énigmatique, mais il s'agit bien de l'insensé, c'est-à-dire de la représentation de tous ceux qui ne croient pas en Dieu et s'égarent dans leurs folies. Jean Wirth montre des exemples variés où le fou (*l'insipiens*) est représenté à propos du psaume LII, ou encore, de façon moins évidente, à propos du psaume XXXIV (**fig. 252**), un insensé exposant sa nudité juste en dessous du texte « ils ont caché »⁵⁹⁷. Mais, toujours à propos du psaume LII, il donne un autre exemple⁵⁹⁸, celui d'un psautier-heures⁵⁹⁹ où le roi David, parlant à l'insensé, ouvre ce psaume (**fig. 253**). Il est bien représenté nu sous une cape et tenant une massue, selon le schéma classique, mais l'image est trompeuse, il ne s'agit pas de l'insensé en général, mais de l'illustration d'une histoire précise, celle du Dialogue du roi Salomon et de Marculf, comme l'a bien étudié Michaël Camille⁶⁰⁰ : au lieu de tenir un bâton ou un feuillage comme sur les chapiteaux, il exhibe un lapin⁶⁰¹.

Tous ces exemples ont été pris dans des manuscrits gothiques, on peut donc se poser la question de l'origine de cette iconographie. Est-il possible que Mozac en soit l'origine ou peut-on trouver des antécédents ?

À Mozac, trois des quatre personnages tiennent un rameau feuillu à la main qui pourrait rappeler l'attribut du fou (le bâton ou la massue⁶⁰² dont l'origine se trouve dans le bâton du berger ou sa massue), alors que son court manteau et son dénudement est une autre des caractéristiques du personnage qui s'exhibe, se dénude et dissipe ses biens avec prodigalité⁶⁰³. En remontant du fond de l'église, le premier chapiteau rencontré (N6E) montre les deux insensés tenant chacun une des cornes de leur bélier, leur tête est coiffée d'une sorte de bandeau à godrons, leur cape recouvre presque totalement leur torse, et la queue du bélier est une gigantesque feuille qui occupe presque la moitié de

⁵⁹⁴ *Ibid.* col. 887B.

⁵⁹⁵ ZALUSKA 1996, planche X, p.88.

⁵⁹⁶ « *Il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille, qu'à un riche d'entrer dans le royaume des cieux* »

⁵⁹⁷ WIRTH 2008, p.117. La phrase complète du psaume est (XXXIV, 7) : « Parce que, sans motif, ils ont caché pour moi la mort dans leur piège [...] »

⁵⁹⁸ WIRTH 2008, p. 147.

⁵⁹⁹ *Ibid.* fig. 3.6.3, p. 147, Psautier-heures de Baltimore, Walters Art Museum, fol. 52.

⁶⁰⁰ CAMILLE 1992, p. 39.

⁶⁰¹ *Ibid.* p. 35.

⁶⁰² *Ibid.* p. 44 et 58.

⁶⁰³ *Ibid.* p. 159.

la face latérale ; les deux personnages sont identiques. Plus près du chœur, le deuxième chapiteau (N3O) montre deux personnages différents, leur seul point commun étant leurs boucs identiques dont la queue est, cette fois, réduite à une petite feuille recourbée : le personnage de gauche a sa cape relevée, ne formant plus qu'un triangle sous son cou et dévoilant la presque totalité de son torse ; il tient, tige dirigée vers le bas, un rameau feuillu qui occupe toute la hauteur de la corbeille, comme s'il venait de la cueillir. Le deuxième a son torse recouvert par sa cape qui se relève sur le pli de son bras, il tient, posé sur son épaule, le même rameau feuillu, sa tête est coiffée d'une couronne et il ouvre la bouche.

Comme pour les autres groupes de deux chapiteaux, on peut penser que cette répétition doit avoir un but et que les différences, mêmes légères, doivent être porteuses de sens : variation ou évolution ? L'évolution entre les deux chapiteaux va vers le dénudement du personnage, sa coiffure différente et l'apparition du rameau feuillu. La royauté ironique semble clore la série, mais le sens de cette évolution nous échappe. J.-M. Fritz précise bien que le type du fou ne s'est vraiment fixé qu'à partir de 1200 (avec tonsure, massue et fromage), avant, les insignes de la folie sont des éléments épars⁶⁰⁴. Si notre lecture est bien la bonne, il serait particulièrement intéressant de trouver un exemple de représentation d'insensé avant cette date.

6 - Personnages dans les feuillages (Ng2, S6E, S7E)

Trois chapiteaux représentent des personnages dans des végétaux qui, cette fois, ne sont pas caractérisés. Celui du collatéral nord (Ng2) montre deux personnages nus alors que sur les deux autres ce sont des personnages habillés. Deux de ces chapiteaux (Ng2- S6E) montrent des personnages un genou à terre et l'autre jambe pliée, le pied par terre. Le dernier (S7E) (**fig. 254**) est très différent et, placé sur le mur ouest de la nef qui a subi des modifications, on peut légitimement douter de son caractère roman.

Si l'on exclut donc ce dernier, qui semble peu authentique (fleurs bizarres et tiges peu conventionnelles, position perchée des personnages et vêtements inhabituels), en entrant dans l'église par l'ouest, c'est le chapiteau des personnages habillés (S6E) (**fig. 255**) que l'on rencontre en premier. Les deux personnages occupent chacun un angle de la corbeille. Celui de droite est imberbe, vêtu d'un bリアud court à la façon d'un paysan, ses chaussures sont prolongées par des lacets qui s'entrecroisent le long de ses jambes ; de la main droite il tient l'une des branches du grand caulicole bagué à double embranchement qui occupe toute la face principale de la corbeille et produit un gros fruit central à l'extrémité de deux feuilles qui se rejoignent en arc de cercle ; sa main gauche disparaît derrière un autre caulicole semblable qui occupe la face latérale droite. Le personnage de gauche est barbu, son costume, court également, est composé de deux épaisseurs, celle du dessus s'ouvrant pour laisser voir celle du dessous ; ses chaussures s'arrêtent au niveau de la cheville. Ses gestes sont identiques à ceux du premier personnage, mais le caulicole de la face gauche est différent : tige baguée et deux embranchements produisant des feuilles disposées latéralement.

Les deux personnages semblent donc suggérer deux âges, un jeune imberbe et un plus âgé barbu. Tous les deux sont à égalité dans leurs gestes et dans leur position. Des personnages habillés renvoient à la vie terrestre, mais on a déjà vu que la position frontale évoque un juste alors que le pécheur adopte une position au sol, jambes rabattues sur les côtés ; ici on se trouve devant une position intermédiaire : une jambe sur le côté et une autre en partie verticale, ce qui laisse à penser que l'on a affaire à des hommes ordinaires, ni vraiment justes ni vraiment pécheurs. Chacun tient une branche qui produit un fruit commun avec celle du voisin, montrant peut-être une certaine solidarité.

⁶⁰⁴*Op. cit.* p. 59-60.

Le deuxième chapiteau rencontré en remontant vers le chœur (Ng2) (**fig. 256**) montre deux personnages nus placés aux angles de la corbeille, ils sont identiques, seuls leurs gestes diffèrent. Ils soutiennent chacun, de façon symétrique, une branche portant un énorme fruit produit par un grand caulicole à triple embranchement occupant toute la face principale de la corbeille ; de l'autre main, celui de droite soutient le fruit placé à côté de son visage, celui de gauche tient une branche qui, prenant sa source au bas du caulicole, passe entre ses jambes avant de produire des feuilles sur la face latérale. Une branche symétrique est disposée de même au niveau du personnage de droite. On a vu que des personnages nus semblaient plutôt indiquer que l'on fait allusion au monde de l'au-delà, donc à la représentation des âmes. Une confirmation est apportée par une enluminure attribuée au Maître de Vendôme, vers 1150⁶⁰⁵, placée au début du traité sur la vanité des choses terrestres (*De vanitate mundi*) d'Hugues de Saint-Victor⁶⁰⁶, elle est accompagnée d'une légende expliquant l'image dont la traduction est : « ici est peint la forme de l'âme et celle de la raison (**fig. 257**). Le monde est aussi présent, sujet de la leçon qui suit. »⁶⁰⁷. On voit une femme nue face à une femme habillée discutant au-dessus d'un personnage en buste inscrit dans un cercle : l'âme est donc le personnage nu, ce qui renforce nos hypothèses. La position des personnages est la même que sur le chapiteau précédent. Les personnages semblent jouir des fruits comme sur les chapiteaux du chœur, mais celui de gauche ne le saisit pas directement, il tient seulement la tige, de plus. Que conclure ? Un intermédiaire entre la vie terrestre et le paradis ? On aurait alors une idée de purgatoire même si la proposition semble osée. Mais l'idée est également renforcée par la position intermédiaire de ce chapiteau, entre le premier qui fait référence à la vie terrestre et celui du chœur qui renvoie au monde futur.

En conclusion on peut dire que la progression de l'ouest vers l'est suggère une progression de signification des personnages dans la végétation : d'abord des personnages habillés représentant la vie terrestre, la plante est refermée sur elle-même, contient le fruit que les personnages ne touchent pas ; puis des personnages nus entrelacés dans les branches, suggérant une position intermédiaire, la plante s'est développée, a multiplié ses branches et ses fruits qui, déportés sur l'extérieur, sont à portée de main ; puis, dans le chœur, des personnages nus n'ayant aucun contact avec le sol montrant les âmes jouissant des fruits du paradis.

Une dernière remarque, qui pourrait être un argument supplémentaire en faveur de l'idée de paradis, est la ressemblance de cette plante, placée au centre des diverses représentations, avec les représentations anciennes du palmier (**fig. 258**) : une haute tige, des fruits suspendus. Depuis la plus haute antiquité, le palmier (ou la palme) est symbole de victoire. L'auteur de l'article du dictionnaire d'archéologie chrétienne⁶⁰⁸ précise que pour les chrétiens c'est le signe de la victoire dans la guerre qui se joue entre la chair et l'esprit. Il cite à ce propos les textes d'Origène et d'Ambroise de Milan⁶⁰⁹. Peut-on penser que cette plante a la même signification et que les personnages recherchaient cette victoire ? Cela expliquerait la nudité progressive signe de l'esprit.

7 - Génies ailés (N4N, Ng1) (**fig. 259-260**)

Ces personnages ont déjà été étudiés à propos du déambulatoire de l'église de Saint-Nectaire (Nd1). Notre déduction avait été qu'il s'agissait de personnages notés comme orientaux (bonnet phrygien), des anges païens dont le rôle se rapprocherait de celui des anges gardiens (personnage

⁶⁰⁵ Bibliothèque Mazarine, ms. 729, f. 210 (230 r).

⁶⁰⁶ POIREL 2010, p.658.

⁶⁰⁷ *Hic specie anime depingitur et rationis. Mundus adest etiam de quo fit lectio presens.*

⁶⁰⁸ CABROL 1929, tome 13,1, col. 952, article palme, palmier.

⁶⁰⁹ Origène, in Ioh. XVI; Ambroise, *In Luc VII*.

protégé par les boucliers). Le problème était leur rôle dans une église. Nous n'avions pas trouvé de réponse satisfaisante.

Les différences entre les deux chapiteaux sont minimales : les personnages ailés adoptent la même position mais on peut noter que, sur l'un (N4N) les jambes les plus basses sont enfoncées dans la couronne végétale, alors que sur l'autre (Ng1), le plus proche du chœur les personnages sont entièrement au-dessus des feuillages. Si l'on pense à une évolution en allant vers le chœur, on a donc l'impression qu'ils sortent des végétaux et montent au-dessus.

D'autre part les personnages placés derrière les boucliers sont différents : sur le premier il s'agit d'une tête à l'expression inquiète, presque grimaçante, dont le cou a été remplacé par un volume cylindrique cannelé ressemblant à une colonne, alors que l'autre est une tête à l'expression plus calme, avec un cou et le col d'un vêtement à encolure échancrée. Cette deuxième tête semble plus réelle.

Ces remarques ne nous font pas progresser dans la compréhension du sujet. Les auteurs récents ne font que reprendre l'idée de victoires, Jean Wirth ne fait que les citer⁶¹⁰ et les auteurs du *Monde roman* le citent comme exemple « relevant le plus nettement du registre de la romanité. ⁶¹¹»

8 - Têtes de personnages (Ng5, S5S, S5E, S4S, S1S)

Cinq chapiteaux montrent des têtes de personnages dans les feuillages. On peut les classer en deux catégories : trois chapiteaux avec une grosse tête placée au dé de la face principale et deux plus petites sur les faces latérales ; deux chapiteaux avec des petites têtes émergeant au milieu des feuillages ou même semblant pousser sur les feuilles. On remarque qu'un seul de ces chapiteaux est situé dans la partie nord de l'édifice.

9 - Chapiteaux avec grosse tête centrale (Ng5, S4S, S5E)

Le chapiteau (Ng5) (**fig. 261**) placé sur le mur gouttereau nord est constitué d'une première couronne de feuilles où alternent petites feuilles allongées et larges feuilles retroussées à leur extrémité ; au-dessus de larges feuilles, également retroussées, occupent les angles de la corbeille et, sur la face principale, une grande tête d'homme est placée entre elles ; deux volutes partent de chaque côté de cette tête et viennent s'enrouler en haut, dans les angles. La tête est celle d'un homme barbu et moustachu, bouche fermée, qui semble avoir tout simplement remplacé la feuille centrale. On note une particularité dans sa coiffure : une boucle de chaque côté des cheveux coiffés en oblique. Mais le plus intéressant se trouve sur les faces latérales : à gauche, une autre tête ressemblant beaucoup à la première, seulement un peu plus étroite avec une chevelure plus abondante, est cette fois placée en avant des feuilles ; du côté droit la tête a été remplacée par une fleur montée sur tige. Cette fleur remplaçant la tête est-elle là pour suggérer une équivalence ? Les hommes pousseraient-ils comme des fleurs ?

Les deux autres chapiteaux (S5E et S4S) montrent également, au centre de la face principale, un homme barbu. Mais alors que l'un (S4S) (**fig. 262**) ressemble beaucoup au précédent, le second (S5E) est très différent : cheveux coiffés en arrière, barbe réduite laissant voir une partie du menton et bouche ouverte. D'autre part, sur ces deux chapiteaux, une tête apparaît de la même façon sur chacune des faces latérales. Sur le premier chapiteau (S4S), il s'agit de personnages que l'on peut qualifier d'ordinaires, et de taille beaucoup plus réduite : visages imberbes peu expressifs et coiffures courtes aux mèches bien rangées. Sur le deuxième chapiteau (S5E) (**fig. 263**) ces têtes sont beaucoup plus grandes et plus individualisées même si tous les deux ont les cheveux dressés sur la tête disposés en

⁶¹⁰ WIRTH 2008, p. 154.

⁶¹¹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 190.

mèches rayonnantes : l'un a le visage lisse, regard au loin et bouche fermée ; le second semble écarquiller les yeux et son visage est plus rond et possède même un double menton. Ce dernier a beaucoup frappé l'imagination de B. Craplet qui lui consacre une longue tirade, la qualifiant d'œuvre exceptionnelle: « Il ne s'agit pas d'une caricature superficielle, d'un masque grotesque comme il s'en voit de si nombreux [...] Ce masque, puissamment modelé, a une extraordinaire personnalité [...] masque douloureux et désabusé comme celui d'un clown génial, d'un Charlot avant la lettre [...] ⁶¹² » Imprégnés que nous sommes de l'Antiquité, en regardant tous ces chapiteaux, on pense aux masques de théâtre qui pourraient avoir été une source d'inspiration.

10 - Chapiteaux avec petites têtes

Le premier (S5S) (**fig. 264**) est constitué de quatre caulicoles à double embranchement, dont l'un produit des volutes aux angles de la corbeille, et l'autre une grosse fleur rayonnante à double corolle au centre de chaque face. Sous ces volutes d'angle viennent se placer des têtes de personnage dont le corps disparaît derrière une double palmette. Il ne semble pas que l'idée soit différente des chapiteaux précédents : des têtes dans les feuillages. Simplement, c'est le point de vue qui a changé, vision rapprochée pour les premiers, vision d'ensemble pour celui-ci.

Le dernier chapiteau (S1S) (**fig. 265**) est différent : la tête est placée à l'extrémité de la nervure centrale d'une feuille, ce qui donne à penser qu'elle a poussé au bout de la feuille. D'autre part cette tête est beaucoup plus schématisée, aucun détail, au point que l'on hésite entre homme et animal : deux trous pour les yeux, nez et bouche peu accentués, cheveux ressemblant plutôt à une calotte. On pense alors plutôt à l'idée que la végétation donne naissance à la vie animale (au sens large), ou bien que les plantes sont vivantes, ont une pensée. Mais on songe aussi tout simplement à la fantaisie du sculpteur qui a remplacé la boule, qui quelquefois est placée au bout des feuilles, par des têtes.

On peut conclure en disant que ces têtes, incluses dans la végétation suggèrent plusieurs idées qu'il est bien difficile de démêler ou de valider mais qui peuvent se résumer ainsi : l'homme appartient à la nature au même titre que les plantes, et peut-être naît de la nature comme les plantes, on a vu, à propos des chapiteaux à grosses têtes que le premier (Ng5) suggère bien cette comparaison. Il ne s'agirait donc pas de l'illustration d'un texte ou d'un commentaire quelconque, mais de ce que d'autres auteurs ont appelé des « idées génériques », le végétal exprimant la croissance et la vie⁶¹³ ou que l'on pourrait qualifier de concept de base, ou de généralité fondatrice.

11 Les hybrides

Les représentations d'hybrides sont assez nombreuses : deux chapiteaux représentent des centaures, deux des monstres ailés et deux des griffons autour d'un vase.

12 - Les centaures (N4E, S4E) (fig. 266-267)

Sur les deux chapiteaux, l'organisation est la même : leur torse humain est placé sur l'angle de la corbeille et leur corps d'équidé occupe les faces latérales et se terminent par une queue feuillagée. Au centre de la face principale se développe un grand caulicole dont la tige baguée donne naissance à deux groupes de feuilles symétriques produisant des fruits que les centaures saisissent. Mais on note de nombreuses différences dans les détails. Les têtes sont coiffées de cheveux alignés sur le premier et de boucles sur le second ; la queue végétale du personnage de droite sur le deuxième chapiteau (S4E) produit un fruit ; les proportions des personnages sont plus élancées sur le deuxième chapiteau.

⁶¹² CRAPLET 1955, p.230.

⁶¹³ Par exemple BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p.135.

Le grand caulicole qui occupe toute la face principale présente aussi quelques différences : sur le premier (N4E), deux feuilles verticales se rejoignent au dé de la corbeille, alors que deux feuilles plus petites se rabattent sur les côtés rejoignant les pattes des corps animaux ; sur les faces latérales, une tige issue de la base du caulicole longe l'astragale et vient s'enrouler sous le ventre du corps animal, formant un cercle timbré d'un trois-feuilles.

Sur le deuxième chapiteau (S4E) les feuilles latérales du caulicole central sont absentes, ses fruits retombent vers le bas au bout d'une tige que tiennent les centaures ; sur les faces latérales pousse, en éventail sous le corps animal des centaures, ce qui ressemble à une touffe d'herbe.

On a déjà étudié les connotations liées au centaure et noté que leur disposition autour de cette plante centrale et leurs gestes ne sont pas évidents à comprendre. Ces deux exemplaires supplémentaires ne nous apportent pas d'éclaircissements nouveaux.

13 - Chimères ou dragons (N5E, S4O)(fig. 268-269)

C'est ainsi que B. Craplet définissait ces animaux, mais il n'en disait rien de plus. Les quatre animaux sont semblables, et disposés de la même façon. Ils ont une tête qui ressemble à celle d'une lionne avec de petites oreilles rondes, une mâchoire puissante, ouverte et montrant des dents acérées. Leur corps se termine bizarrement comme un moignon rabattu sous leur ventre alors qu'une queue feuillue sort un peu avant et se développe à la verticale à l'extrémité de la corbeille. Ils sont ailés, et leurs ailes se rejoignent au milieu de la face principale. Ils adoptent un mouvement de torsion, tournant la tête en arrière, chacun regardant dans une direction opposée vers l'extérieur du chapiteau. Ce mouvement explique sans doute aussi la dissymétrie des ailes : l'une, celle de la face latérale, est relevée et plaquée contre le corps, alors que l'autre est ouverte perpendiculairement pour rejoindre celle du voisin.

Quel est le rôle de ces monstres ? Il est bien difficile d'en décider. Ils sont sans doute une expression du mal comme tous les hybrides, et leur apparente férocité ne fait que renforcer cette idée. Ils sont tous les deux placés dans la travée faisant face à l'entrée nord, occupant les deux extrémités d'une des diagonales, l'un au nord orienté vers l'est, l'autre au sud orienté vers l'ouest. Sont-ils placés là pour accueillir ou avertir celui qui entre ? C'est ce que pensent les auteurs de *Iter et locus* : « ces figures donnent une tonalité et un cadre explicitement moralisés, en contraste avec les figures romanisantes [...] la végétalisation de leur queue marque la soumission à un ordre supérieur qu'ils honorent en dépit de leur nature négative. »⁶¹⁴

14 - Les griffons (N6N, N2O)(fig. 270)

Deux chapiteaux représentent des griffons autour d'un vase. Selon le schéma habituel, le vase occupe le centre de la face principale ; ici il est composé d'un pied haut et d'une coupe à godrons. Les griffons qui l'encadrent possèdent une tête avec bec de rapace, petites oreilles allongées et barbichette. Leur corps est celui d'un félin, reconnaissable aux pattes, et leur queue feuillue passe entre leurs pattes arrière. Leurs têtes se rejoignent au-dessus de la coupe et les angles de la corbeille sont soulignés par les pattes avant et la naissance et l'articulation de leurs ailes. Ils sont identiques dans leur morphologie mais non dans leur position. Sur le premier chapiteau (N6N) leurs pattes avant intérieures sont repliées sous leur corps, alors que sur le deuxième (N2O) elles se rejoignent, également repliées, devant le pied de la coupe ; d'autre part la queue des quatre animaux remonte au-dessus de leur dos, à la verticale sur les premiers (N6N) et formant un large cercle sur le deuxième (N2O).

⁶¹⁴ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, chapitre II, p. 21.

Comme pour les autres thèmes représentés en double exemplaire on peut se demander s'il y a volonté de montrer une variation dans l'idée ou plutôt, comme on pourrait le penser ici, une volonté de ne pas reproduire un sujet à l'identique, comme un raffinement, une prouesse de sculpteur. D'autre part, alors que dans certaines versions du sujet des oiseaux sont visiblement entrain de boire dans la coupe et suggéraient donc un thème eucharistique, ici les têtes de ces animaux composites se rejoignent au-dessus, ce qui les a fait considérer comme les gardiens de la coupe, thème inspiré de l'Antiquité. Il y a aussi la possibilité de voir dans ces hybrides une allusion à la double nature de l'homme qui vient chercher le salut dans le calice eucharistique⁶¹⁵

15 Les oiseaux

Un chapiteau (N5O) (**fig. 271**) représente, au centre de sa face principale, un aigle perché sur une feuille, ses ailes, largement ouvertes, s'étalent jusqu'aux angles de la corbeille. On a vu que sa signification générale est celle de l'élévation spirituelle et, en l'absence d'éléments particuliers ou d'un voisinage signifiant, on ne peut que conserver cette idée de base. Sur la face latérale droite un autre aigle est placé de la même façon, mais tourne la tête vers le premier. Sur la face latérale gauche on ne trouve que des végétaux.

Un chapiteau (N2E) (**fig. 272**) représente des oiseaux, deux sur la face principale et un sur chaque face latérale. Leurs queues se terminent en feuillages qui se croisent sur les angles de la corbeille et produisent des fruits que les voisins picorent. Les deux oiseaux de la face principale ont leurs corps tournés l'un vers l'autre mais ne se touchent pas, une branche provenant de chacune de leurs queues produit un fruit au dé et leurs têtes sont retournées vers l'extérieur. On a donc comme deux scènes identiques placées côte à côte, chacune composée de queues feuillagées se croisant et picorées par les têtes retournées. On a déjà étudié cette iconographie à propos de Saint-Nectaire, rappelons simplement que l'on avait conclu que, si les oiseaux représentent d'habitude les hommes spirituels, leur attachement à la terre représenté par les feuillages les empêchent de s'élever. Ils exprimeraient plutôt la situation de l'homme sur terre, comme un être céleste provisoirement terrestre.

Sur les deux autres chapiteaux (N1O et S1O) (**fig. 273**), on retrouve la même iconographie avec toutefois quelques différences : les queues se rejoignent et fusionnent en une même plante, les oiseaux en picorent les feuilles puisqu'il n'y a pas de fruits, les oiseaux de la face principale se touchent par la poitrine et, au dé, c'est une tête d'animal qui les séparent comme également à Saint-Nectaire. Nous n'avons pas trouvé d'explication satisfaisante, et il est significatif de constater que les différents auteurs ne s'attardent pas sur ces chapiteaux, montrant ainsi leur embarras.

16 Les feuillages.

Onze chapiteaux représentent des feuillages. On peut les classer en trois groupes. Le premier groupe est constitué de trois chapiteaux (N1N, N2N, Ng3) (**fig. 274**) composés de trois rangs de feuilles d'acanthes recouvrant en partie un large anneau circulaire, comme l'échine caractéristique du chapiteau composite, bordé d'une moulure, et ponctué, au centre de chaque face, d'une petite fleur. Laurence Cabrero-Ravel analyse ces chapiteaux à propos du cloître de la cathédrale du Puy-en-Velay : « certains volumes sont exceptionnellement dédoublés : la corbeille consiste alors en une imbrication de deux troncs de cône distingués par un membre horizontal, simple moulure ou ruban cannelé.⁶¹⁶ » Le deuxième groupe est formé de deux chapiteaux (S2O et S3E) (**fig. 275**) se faisant face. Leur face

⁶¹⁵ En effet, Christian Heck et Rémy Cordonnier pensent que la référence à la double nature du Christ est plus tardive : HECK, CORDONNIER, 2011, p.353.

⁶¹⁶ CABRERO-RAVEL 2008, p.134.

principale est recouverte de nombreuses petites feuilles retroussées vers le bas, les tiges les produisant disparaissant en arrière-plan ; chacune des faces latérales montre un arbre dont les deux ramifications se croisent et produisent de larges feuilles ouvertes. Ils sont donc très différents des chapiteaux habituels, plus naturalistes, montrant la nature telle qu'elle est : les feuilles qui poussent devant les troncs et l'absence de référence aux caulicoles stéréotypés. Les chapiteaux du troisième groupe sont plus classiquement composés de couronnes de feuilles d'acanthes alternant avec des caulicoles baguées. Mais on constate que, s'ils semblent répartis de façon aléatoire, deux d'entre eux (N6O et S6O) (**fig. 276**) se trouvent côte à côte à l'ouest de la nef, comme encadrant son entrée.

Conclusion : Organisation (plan 18)

On a remarqué, dès le début de l'étude, que de nombreux sujets sont représentés en double exemplaire. Il est intéressant de noter que trois de ces paires encadrent la nef centrale : deux chapiteaux à feuillage (N6O et S6O) marquent la fin de la première travée, quand on arrive par l'ouest, puis deux représentant des centaures (N4E et S4E) se trouvent également face à face au niveau de la quatrième travée puis, de nouveau, deux chapiteaux identiques, représentant cette fois des oiseaux avec tête d'animal (N1O et S14O) encadrent l'ouverture sur le transept. Ces trois paires semblent diviser la nef en deux parties⁶¹⁷.

Pour pouvoir étudier de façon sûre l'organisation des sujets représentés sur les chapiteaux, il faudrait connaître les chapiteaux manquant du mur gouttereau sud (**fig. 278**) ; En l'état de nos connaissances, cinq chapiteaux ont les dimensions requises : l'un représente un aigle et ressemble beaucoup au chapiteau N5O, il pourrait compléter une paire ; un autre formerait un trio avec les deux dragons (N5E et S4O), mais cet exemplaire semble montrer des animaux à l'arrière serpentiforme ; deux chapiteaux à double caulicole ; un chapiteau isolé représentant un personnage nu se tenant à ce qui pourrait être une branche au-dessus de lui et des tiges passant entre ses jambes, il est placé entre deux personnages également nus chevauchant des animaux.

Suite à cet inventaire, on peut seulement affirmer que le seul chapiteau isolé, ou, plus exactement, n'appartenant pas à une paire, est celui des personnages dans la vigne que nous avons envisagé comme faisant référence à l'Eucharistie.

Si l'on considère les deux parties proposées, chaque paire comprend un élément dans chaque partie sauf les oiseaux qui sont tous dans la partie est, les dragons et les grosses têtes dans la partie ouest, une incertitude restant pour les aigles.

Il faut également examiner le rôle de la porte latérale dans l'organisation du programme. Dans un travail antérieur⁶¹⁸, j'ai montré qu'elle concentre très souvent un programme particulièrement important même dans les églises modestes. Les raisons trouvées étaient de deux ordres : d'une part il s'agit souvent de l'accès au cimetière, d'autre part certains auteurs médiévaux⁶¹⁹ parlent de sa signification symbolique, comme rappel du côté percé du Christ sur la croix qui donne naissance au baptême et à l'eucharistie dans un bâtiment rappelant, par sa forme de croix, le corps du Christ. Rupert explique que le côté percé du Christ, c'est la porte qui mène au ciel.⁶²⁰

⁶¹⁷ Ce que j'avais déjà envisagé en 2010 et que les auteurs d'*iter et locus* a aussi signalé (chap. III, p.57), appliquant aux trois éléments les termes de « incomplet », « romanité », « passage de la nef au transept ».

⁶¹⁸ GUILLAUMONT 2010, partie II, chapitre 3.

⁶¹⁹ P. L. 115, 416C, Angélome (moine de Luxeuil en 856) ; P. L. 167, 1151C, Rupert, au XII^e siècle reprend le propos. Tous les deux à propos du temple de Salomon considéré comme la figure de l'Église.

⁶²⁰ *Ibid.* 1484C.

Les auteurs du livre *Le monde roman* ont aussi fait cette constatation et bien repéré aussi les paires, ils parlent de symétrie axiale, de paires emboîtées autour de l'accès nord⁶²¹ : les griffons, les insensés sur les boucs, puis ils forment une paire avec le singe cordé et les dragons placées en face, les associant dans l'idée du péché et du mal : « destinés à inscrire un noyau négatif au seuil même de l'édifice »⁶²². Par contre, pour eux, aucune connotation négative n'est associée aux personnages sur les boucs qui relèvent d'une « romanité assumée ». Ils concluent : « Il ne semble pas abusif de considérer cet accès comme un pôle constructif, à partir duquel s'agence une partie notable du décor sculpté ». On peut noter tout de même un certain embarras puisqu'ils constatent une symétrie, mais avec des décalages, puis un ensemble renvoyant à la romanité, mais avec des exceptions.

En fait, si nous reprenons notre hypothèse des deux parties de la nef, la porte ouvre dans la partie ouest et toutes les paires repérées ont un élément dans chacune des parties, à l'exception des grosses têtes qui sont entièrement dans cette partie ouest, et les oiseaux dans la partie est. Restent que les paires constituées par les génies ailés et les scènes de l'Ancien Testament peuvent sans doute aussi être intégrée à cette deuxième zone, l'un des éléments de la paire étant sur la limite ; de même la paire de chapiteaux avec les grosses têtes possède un de ses élément en limite.

Dans ce cas, on trouverait dans la partie ouest des thèmes qui sont aussi présents dans la deuxième partie, alors que dans la partie est seraient ajoutées les scènes de l'Ancien Testament, les oiseaux et les chapiteaux faisant références aux sacrements. On notera de plus que le chapiteau faisant référence au baptême (vieil homme à la boule et homme nouveau au vase) se trouve sur le même pilier, juste à côté du chapiteau faisant référence à l'eucharistie (personnages dans la vigne), constituant un ensemble signifiant. On ne peut rien dire à propos de l'aigle puisqu'on ne sait pas s'il y avait bien une paire et si le second chapiteau était dans la première ou la deuxième partie.

Cette constatation fait penser à une hiérarchie entre les deux parties de la nef que l'on retrouve aussi dans les paires limitant ces deux zones : le végétal (chapiteaux à feuillage), les hommes-animaux (les centaures) puis les hommes spirituels (les oiseaux). On entrerait par la porte nord dans une zone contenant des dangers (dragons) alors que dans la deuxième partie les scènes bibliques et les allusions aux sacrements font penser à un monde plus religieux ou, tout du moins, un monde dans lequel le fait religieux est intégré. Dans la première partie les hommes poussent comme des plantes (chapiteau Ng5 en particulier), puis ils sont assimilés à des animaux (centaures), puis par la connaissance de la Bible et l'effet des sacrements ils peuvent accéder à une certaine spiritualité (oiseaux) avant de pouvoir espérer la vie future (chapiteaux du chœur).

On peut conclure en disant que, une fois remarquées les nombreuses paires, chacun en recherche les raisons. Mais il faut constater que ces paires ne sont pas constituées d'éléments totalement identiques (élément négligé par de nombreux auteurs), ce qui incite à chercher une évolution ou une variation, même si le but n'est pas évident à expliquer. Le programme est donc particulièrement complexe et nos connaissances sans doute insuffisantes pour en comprendre les subtilités, chaque image faisant allusion à des commentaires que nous ne connaissons pas forcément. De plus, il devient de plus en plus évident que les thèmes les plus couramment rencontrés sont, paradoxalement, les moins compréhensibles, si l'on reste dans l'optique que, dans une église, les idées exprimées ne peuvent être que religieuses, comme d'ailleurs aussi ailleurs à cette époque.

⁶²¹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, Fig. 60 p.187 et fig. 61 p. 188.

⁶²² *Ibid.* p. 189.

B – Chapiteaux de la nef de Saint-Austremoine d’Issoire **(Plan 19)**

La nef de l’église Saint-Austremoine d’Issoire est la plus longue des neufs étudiées, elle comprend sept travées, une de plus qu’à Saint-Pierre de Mozac. Ce qui donne un nombre impressionnant de chapiteaux : cinquante-huit, auxquels il faut ajouter quatre chapiteaux placés plus haut, deux au niveau du doubleau (cinquième pilier) et deux au niveau des colonnes engagées dans les troisièmes piliers, chapiteaux qui ne soutiennent rien. Mais le nombre de chapiteaux historiés est bien moindre : six scènes avec personnages, deux avec des aigles, un représentant des griffons autour d’un vase, cinq montrant des têtes de personnage dans les feuillages. On remarque tout de suite que toutes les scènes avec personnages sont situées dans la moitié nord.

a - Les personnages

Sur les six chapiteaux occupés par des scènes à personnages, quatre mettent en scène des personnages que l’on peut qualifier d’ordinaires alors que deux montrent des hybrides (centaures). On y retrouve les thèmes déjà rencontrés du singe cordé, des porteurs de mouton et des centaures encadrant une plante centrale. Un chapiteau représente un personnage central tenant des végétaux, un autre deux personnages dont l’un désigne son voisin qui tient une hache. Le dernier met en scène deux centaures chassant des lapins ou des lièvres. Les deux derniers chapiteaux sont particulièrement originaux et n’ont pas d’équivalent ailleurs.

1 - Singes tenus en laisse (N6O)(fig . 279)

Un personnage placé au centre de la face principale tient deux cordes qui, selon le schéma habituel, enserrant chacune le cou d’un être simiesque placé sur chacun des angles de la corbeille. La sculpture est très sommaire, les détails peu nombreux, la peinture qui a recouvert l’ensemble et les liserés noirs qui les cernent ajoute à cet aspect primaire. Le personnage est vêtu du bリアud court des paysans, mais ses cheveux longs font penser à une femme. Ces cheveux sont saisis de chaque côté par les êtres simiesques qui, placés frontalement, les jambes écartées, sont représentés de façon très schématique : bras et jambes lisses aux formes lourdes, visage au front proéminent et striures sur le menton. Les mains qui saisissent les cheveux sont en fait représentées en avant, montrant une grande inhabileté à moins qu’ils ne s’agissent de poings fermés devant la chevelure. Une feuille en forme de palmette vient remplir le vide laissé entre les jambes et ne cache pas l’amorce d’un sexe. Le personnage tient la corde de sa main droite devant lui, alors que celle tenue de la main gauche est derrière le singe de droite.

D’habitude un seul personnage tient un seul singe. Pourquoi ce redoublement ici ? Rien ne nous permet de l’expliquer. Signalons que ce n’est pas un exemple unique, dans la petite église de Gergovie, on trouve également la même disposition à laquelle s’ajoute un personnage sur chaque face latérale (**fig. 280**). Les trois personnages sont identiques mais le personnage central tient les deux cordes alors que les personnages latéraux brandissent des bâtons. On verra également un autre exemple à Notre-Dame d’Orcival, encore différent. Sur la version d’Issoire le personnage habillé, donc l’homme nouveau, se retrouve au milieu de la face principale ce qui le présente comme acteur principal de la scène, établissant une hiérarchie qui n’existait pas dans les autres versions.

On se demande, vu le côté maladroit de la sculpture, si le singe est debout ou bien si la feuille, représentée entre ses jambes, ne serait pas le résultat d’une mauvaise copie des feuilles sur lequel il est habituellement assis. Cela expliquerait pourquoi ses jambes sont arquées. Sur chacune des faces

latérales est représenté un arbre, avec ses racines, et deux branches dont l'une, sur la face droite, forme bizarrement un triangle, sans doute, là aussi, une mauvaise copie de la face gauche.

2 - Porteurs de moutons (N5E)(fig. 281)

Deux personnages vêtus du bリアud paysan, placés sur les angles de la corbeille, portent sur leur dos un mouton. Comme à Saint-Nectaire, une tête, placée à l'envers au-dessus de l'astragale, crache des feuillages. Cette même tête est représentée sur les faces latérales. La seule originalité de cet exemplaire réside dans le fait que les deux personnages sont perchés sur une sorte de trépied, à moins qu'il ne s'agisse d'une arcature puisque l'on devine des éléments identiques aux deux extrémités de la corbeille. Cet élément ne semble pas devoir influencer la lecture que nous en avons faite.

3 - Personnage dans les feuillages (N4O)(fig. 282)

Un personnage, placé au centre de la face principale tient des branches que l'on a du mal à raccorder aux végétaux placés autour de lui. De sa main droite il tient, bras plié devant lui, une branche feuillue qui émerge au-dessus de son épaule gauche ; de sa main gauche il tient une branche nue issue également de son dos et dont l'extrémité disparaît dans sa main. Quant on cherche l'origine de ces branches, on reste perplexe et on remarque l'indication d'un tronc contre sa jambe droite suggérant un arbre derrière lui.

L'organisation des feuillages est sommaire, chaque élément semblant indépendant. Les grandes feuilles d'angle sont liées ensemble aux angles supérieurs par un double anneau, et une volute double le bord de chaque feuille. En dessous, une palmette vient combler le vide. Sur les faces latérales une feuille identique vient compléter un motif symétrique composé de deux troncs, en bas et d'une palmette coiffée de deux volutes en haut.

Un homme dans la nature, c'est la seule lecture que l'on peut faire de cette image. Pourquoi les branches émergent-elles dans son dos ? Une autre feuille vient se placer sur son épaule droite, incitant à le percevoir comme totalement intégré dans cette végétation.

4 - Personnage avec une hache (N4E)(fig. 283)

Comme pour les chapiteaux précédents deux personnages, vêtus comme des paysans, sont installés sur les angles de la corbeille. Entre eux, s'étalant au milieu de la face principale, une plante produisant des feuilles et trois fruits, deux du côté du personnage de droite et un seul à gauche. Le personnage de droite tient de la main gauche une des feuilles et de la droite, paume ouverte, semble désigner son compagnon. Celui de gauche tient une des branches de la plante de sa main gauche et, de sa main droite, sur la face latérale gauche, tient une hache à long manche placé à la verticale, tranchant vers la gauche, tenue verticalement. Il semble s'apprêter à couper la branche qu'il a saisie. Mais derrière la hache est représenté un arbre dont les branches se terminent par des feuilles et dont les racines sont apparentes, incitant à penser qu'il a été arraché.

Deux textes de la Bible parlent d'une hache qui doit couper des arbres : celui de Jérémie (Jr. XLVI, 22-23) qui compare l'Égypte à une forêt impénétrable que les envahisseurs vont attaquer à la hache, et Matthieu (Mt., 7-10) qui compare les mauvais hommes à des arbres infertiles qui vont être abattus à la hache. Dans les deux cas l'idée est assez semblable, le mal doit être éradiqué.

Deux images peuvent nous aider à comprendre ce chapiteau. D'abord les représentations assez nombreuses de la hache plantée dans le tronc d'un arbre. Prenons l'exemple du portail de la cathédrale de Metz (**fig. 284**), d'un côté est représenté le sein d'Abraham et les élus et en dessous un arbre avec

des fruits, de l'autre côté le diable et en dessous cet arbre attaquée par une cognée, illustrant le texte de Mathieu (III, 10) ⁶²³: « Déjà la cognée a été mise à la racine des arbres. Tout arbre donc qui ne produira pas de bon fruit sera coupé et jeté au feu. » Dans ce contexte, l'arbre représente l'homme qui doit se développer spirituellement et produire de bons fruits, sous peine d'être rejeté en enfer. Mais ici, il n'y a pas de geste, seulement la hache tenue verticalement, et elle est en plus rejetée sur le côté.

Le deuxième exemple est une enluminure ouvrant le livre XXI des *Moralia in Job* d'un manuscrit de Cîteaux de la bibliothèque municipale de Dijon ⁶²⁴ qui représente un moine attaquant à la hache le tronc d'un arbre alors qu'un laïc, grimpé dans l'arbre, en coupe des branches avec une serpe (**Fig. 285**). De nombreux auteurs ont reproduit cette image pour parler de la vie monastique, mais il faut lire le texte que cette image accompagne pour comprendre la portée de ces gestes, et il semble nécessaire de le reproduire ici dans son intégralité ⁶²⁵.

« 1 - La compréhension de la Sainte Éloquence, entre texte et mystère, doit être pensée avec équilibre, pour que, par une balance modérée des deux côtés, ni le poids de la discussion excessive ne fasse descendre le plateau, ni la paresse de la négligence des oisifs ne la maintienne. Beaucoup en effet de ces sentences sont si chargées par la conception d'allégories que, quiconque s'efforce de s'en tenir à la seule histoire, se priverait de la connaissance par son incurie. Or certains sont si asservis aux préceptes extérieurs que, si l'un d'eux désire pénétrer les choses de façon plus subtile, il ne trouve rien. Bien plus, cela lui sera alors caché puisqu'il ne parle que de l'apparence extérieure.

2 R Il en ressort que la même chose est dite du récit historique par rapport à la signification (Gn. XXX, 37) : « Jacob donc prenant des branches vertes de peuplier, d'amandier et de platane, les écorça en partie : or les écorces enlevées, il parut une blancheur dans les endroits qui avaient été dépouillées ; mais les autres endroits qui étaient entiers, restèrent verts ; de cette manière la couleur devint variée. ». D'où il est dit ensuite (Gn. XXX, 38-39) : « Et il les plaça dans les canaux où on versait l'eau, afin que, lorsque les troupeaux viendraient boire, ils eussent les branches devant les yeux et qu'à leur aspect ils conçussent. Il arriva, en effet, que dans la chaleur même du coït, les brebis regardaient les branches et faisaient des petits tachetés, mouchetés, et parsemés de marques de diverses couleurs. » Qu'est-ce que, en effet, placer des branches devant les yeux des troupeaux, si ce n'est offrir en exemple pour les peuples à travers la suite de l'Écriture Sacrée la vie des anciens Pères et leurs commentaires. Elles sont appelées branches, certainement parce qu'elles ont été conduites selon l'examen de la raison. Pour elles, d'une part l'écorce est enlevée pour qu'apparaisse la blancheur intérieure, d'autre part l'écorce est en partie conservée pour que, comme elles avaient été à l'extérieur, elles restent vertes et que l'on obtienne des couleurs variées sur les branches. Donc, sur certaine part l'écorce est enlevée, sur une autre partie elle est gardée. Devant nos yeux attentifs les sentences des Pères sont placées comme des branches variées. Et dans celles-ci, quand nous fuyons le sens de la lettre, c'est comme si nous enlevions l'écorce, mais lorsque la plupart du temps nous suivons le sens de la lettre, c'est comme si nous conservions l'écorce. Lorsque l'écorce de la lettre est retirée la blancheur de l'allégorie apparaît à l'intérieur, et lorsque l'écorce est laissée, les exemples vigoureux (verdoyants) de la compréhension extérieure sont montrés. Et Jacob les a bien posés dans des canaux d'eau, cela veut dire que notre Rédempteur aussi les a enfoncé dans les livres de la Science Sacrée dans lesquels nous sommes plongés intérieurement. Il rassemble les bœufs qui les regardent en même temps que les brebis, cela veut dire que nos esprits rationnels, tandis qu'ils ont été fixés dans leur attention, sont mélangés dans chacun de leurs discours, pour donner naissances à des descendants des

⁶²³ Et de Luc (III, 9).

⁶²⁴ Ms. 173, fol.41.

⁶²⁵ Il s'agit d'une proposition de traduction d'après le texte du *Corpus christianorum*, tome 143, p. 1063.

œuvres, voyant des exemples dans les paroles des précepteurs précédents ; pour que la descendance du bon travail ait une couleur diverse, cela veut dire que parfois sous l'écorce retirée de la lettre, on considère plus précisément les choses internes, et en conservant parfois l'enveloppe de l'histoire elle se forme mieux dans les parties extérieures. »

Le texte commence par expliquer les rapports entre le sens historique et le sens allégorique et leur utilité réciproque et complémentaire, puis donne des références textuelle et enfin arrive à l'idée principale : les branches sont les sentences des Pères qui ont poussé des Écritures Saintes (l'arbre), et mises devant nos yeux. L'écorce retirée par endroit c'est le sens littéral qui laisse alors voir en dessous la blancheur du sens allégorique. Couper les branches, ce serait donc étudier les textes des Pères de l'Église pour en extraire des commentaires nouveaux.

Notre mentalité d'homme moderne hésite à intégrer ce genre de réflexion qui va contre notre logique. Mais ces textes nous font pénétrer dans l'univers religieux qui a produit ces images. L'arbre est utilisé de nombreuses façons pour exprimer des idées plus abstraites. Dans ces deux exemples, il représente soit l'homme et sa croissance spirituelle, soit les Écritures et leurs ramifications dans ses commentaires.

Sur le chapiteau, c'est sans doute plutôt la première référence qu'il faut retenir. Mais se pose alors la question de l'utilité de la hache puisque l'arbre est déjà déraciné. Est-elle là seulement pour que l'on fasse le rapprochement avec le texte biblique ? Notre proposition, suite à ces observations, est finalement de voir dans ce chapiteau une histoire en deux épisodes et le même personnage dans deux séquences successive. À gauche comme à droite, il est comparé à un arbre stérile qui a été arraché (arbres sur les deux faces latérales). Mais à gauche il a utilisé une hache, il a coupé lui-même son ancienne vie, c'est-à-dire qu'il est mort à son genre de vie qui a été arrachée, il a changé de comportement, pour devenir, à droite, un arbre fécond qui produit de bons fruits. Le geste, paume ouverte, ne serait pas alors la désignation de l'autre personnage mais, sa position sur l'arbre indiquerait un état de fait, une acceptation, une identification à l'arbre⁶²⁶. Cette image comparant vie spirituelle de l'homme à la croissance de l'arbre est abondamment utilisée dans les épîtres de saint Paul⁶²⁷ : porter des fruits pour Dieu, fruits de sanctification, fruits de l'esprit, etc. Mais c'est Mathieu (III, 8-10) qui l'inscrit dans le contexte de la pénitence et du baptême à propos de la prédication de Jean-Baptiste : « Faites donc de dignes fruits de pénitence [...] déjà la cognée a été mise à la racine des arbres [...], et qui poursuit (VII, 15-20) : « Gardez-vous des faux prophètes [...] vous les connaîtrez à leurs fruits [...] Ainsi tout arbre bon produit des fruits bons [...] tout arbre qui ne produit pas de bons fruits sera coupé et jeté au feu. »

On peut conclure en remarquant que l'on a déjà rencontré à plusieurs reprises des chapiteaux où deux personnages représentent le même individu dans deux situations différentes (singe cordé par exemple) et on remarque que « l'histoire » semble toujours commencer à gauche, donnant un sens de lecture dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Mais ici on hésite, le deuxième personnage, celui de droite, désigne de sa main ouverte le second, ce qui incite aussi à comprendre que ce n'est pas le même. Le dédale des commentaires n'a pas permis d'être affirmatif.

⁶²⁶ GARNIER 1982, p.174.

⁶²⁷ Par exemple : Rom. (VI, 22) : « Mais maintenant, affranchis du péché, et faits esclaves de Dieu, vous en avez pour fruit la sanctification, et pour fin la vie éternelle ; Rom. (VII, 4) : « [...] Vous aussi vous êtes morts à la loi [...] afin que vous portiez des fruits pour Dieu. » ; Ga. (V, 22) : « [...] les fruits de l'esprit sont : la charité, la joie, la paix, la patience, la douceur, la bonté, [...] »

5R Centaures (N5O) et centaures aux lièvres (N3O)

Le premier chapiteau représentant des centaures est conforme au modèle habituel (**fig. 286**) : deux centaures placés de chaque côté d'une plante dont ils tiennent une tige. Ici la plante produit deux gros fruits de chaque côté. Les centaures ont la queue relevée à la verticale et terminée par un gros plumet.

Le deuxième chapiteau est au contraire exceptionnel (**fig. 287**). Deux centaures occupent les angles de la corbeille, leur corps animal s'allonge sur toute la longueur des faces latérales et se termine par une queue en forme de volute feuillue. Ils sont barbus et ont les cheveux longs, leur caractère sauvage étant, de plus, marqué par un torse à fourrure animale. Entre eux est placée une plante à deux rameaux feuillus qui semble inclinée vers la gauche comme par un coup de vent. Le centaure de droite désigne son voisin de la main droite fermée, doigt pointé ; son bras gauche plié devant lui tient par les pattes arrière un lièvre (ou un lapin) dont la tête est placée à la base de la plante, donc au centre. Le centaure de gauche tient de son bras gauche levé un autre lièvre dont la partie avant vient se placer parallèlement au premier ; de sa main droite il brandit, sur la face latérale, une épée dont la pointe est placée au-dessus de sa tête.

Jacqueline Leclerc-Marx⁶²⁸ explique que le caractère sauvage du centaure résulte d'une abondante pilosité et que « manifestement, l'homme médiéval a également fait d'eux un symbole de force incontrôlée et surtout de violence sexuelle et de luxure [...] La présence du centaure dans l'art préroman et roman se justifie donc autant par des exigences décoratives que par des impératifs symboliques. » Dans la représentation des centaures chasseurs⁶²⁹, de nombreux auteurs ont reconnu la constellation d'Orion ou du Centaure. Zygmunt Swiechowski y reconnaît la personnification de la constellation d'Orion transmise par les manuscrits astronomiques⁶³⁰ et Jacqueline Leclercq-Marx a développé cette thèse de façon beaucoup plus détaillée⁶³¹ l'accompagnant d'une documentation photographique fournie. Pour l'origine astrologico-astronomique du motif, elle pense que : « Il n'en reste pas moins qu'à l'époque romane, le motif du centaure au lièvre circulait manifestement en dehors de son contexte original. Sans doute dans des cahiers de modèles et qu'on l'utilisait là où bon semblait. Inévitablement, cette dissociation d'avec le prototype astronomique alla de pair avec une perte du sens initial (...) », mais ne précise pas le sens nouveau induit. Dans cet article, qui se rapportait plus spécialement à la sculpture auvergnate, elle fait le rapprochement entre le centaure au lièvre et le satyre, ce qui expliquerait le lièvre symbole de lubricité et les cornes sur les centaures de Bulhon et de Saint-Myon⁶³². On peut citer un autre exemple : un relief provenant de l'ancienne église paroissiale Sainte-Foy-les-Lyon conservé au musée historique de Lyon⁶³³ (**fig. 288**).

On ne peut qu'être d'accord sur l'origine du motif, mais la perte de sens doit forcément déboucher sur une autre signification. Jean Sez nec, dans sa thèse sur *La survivance des dieux antiques*⁶³⁴, donne en exemple une illustration d'un traité d'Aratus (poète et physicien grec du troisième siècle av. J.C. qui exposa les connaissances astronomiques de son temps) (**fig. 289**)

⁶²⁸LECLERC-MARX 2006, p. 33-42.

⁶²⁹LOUVRE 2005, p. 185 : (inv. n° 9-39-52), Sur ce relief une inscription précise : « VENATOR », c'est-à-dire chasseur.

⁶³⁰SWIECHOWSKI 1973, p. 290.

⁶³¹LECLERCQ-MARX, 2005, p. 133.

⁶³²Ibid. p.137-138.

⁶³³*Ibidem*, note 38 p. 37 : P. DAIN, dans *Mythographe II* du Vatican : Le Centaure, fut Chiron (...) ; dans son gîte il éleva Achille ; aussi se trouve-t-il parmi les astres.(...) D'une main, il tient la Bête et dans l'autre il a le thyrsos et une outre de vin avec lequel il fait des libations aux dieux dans le sanctuaire (sur l'autel).

⁶³⁴SEZNEC 1939, planche XXVII, fig. 57, p. 134.

représentant la constellation du centaure⁶³⁵. Pour le texte qui l'accompagne nous proposons cette traduction: « On dit que le centaure fut Chiron et qu'il habitait dans une étable et qu'il recherchait la justice et parce qu'il nourrit Asclépios et Achille, il fut placé parmi les astres. Antisthène dit aussi qu'une flèche perdue d'Hercule le blessa au pied. La blessure ayant été reçue, je pense qu'il rendit l'âme et qu'à cause de cela il a été placé parmi les astres par Jupiter. Or il y a un signe proche qui a la forme d'un autel⁶³⁶. D'où, sur cet autel, on pense que les païens pouvaient faire un sacrifice. Ils pensaient aussi qu'il tenait un animal, et un thyrsos dans la main gauche, et quelques-uns qu'il faisait des libations aux dieux sur l'autel avec une sorte de vin aigre. »

Si l'origine de l'image n'est pas contestable, l'utilisation et la signification sont à mettre en doute : pourquoi une image de constellation païenne dans une église ? Citons encore Bruno Phalip⁶³⁷, qui à propos de ce chapiteau, nous dit : « La sculpture est savante, mais le thème est profane. Le thème du centaure chassant, participe à la définition dévalorisante de la nef. L'univers forestier est associé à la chasse et aux créatures fantastiques des mondes païens ». Dévaloriser une partie de l'église au point de la rapprocher du monde païen et de l'astrologie, deux choses que les religieux combattent, paraît pour le moins contestable. Par contre, comme on l'a déjà vu, dans le cadre des bestiaires, le centaure reçoit un commentaire religieux qui lui donne une utilité morale (voir p. à propos d'Orcival). Myrielle Bosse-Fabre, en étudiant les archivolttes des portails, a bien noté aussi cette idée : « Il incarne l'idée de la dualité de l'homme et du combat perpétuel que se livrent le corps et l'esprit, le bien et le mal, puisque sa figure hybride est l'image même de la bête en l'homme. Son attitude même l'indique. Car, comme cet animal-homme repose d'une part par ses quatre pieds sur la terre, mais que d'autre part il se redresse vers le ciel, avec son arc tendu à bout de bras et sa flèche dirigée vers le ciel, il figure, à l'instar de l'archer, du chasseur ou du chevalier, le traditionnel combat des vertus et des vices si souvent exprimé dans les archivolttes, de lutte interne des deux parties bestiale et divine de l'homme ; cependant il peut également incarner l'image de l'union possible du corps et de l'esprit, où l'équilibre des forces opposées a enfin triomphé. Il rappelle alors plus généralement les correspondances entre le domaine terrestre et céleste. »

Le sens donné à l'image doit être complété par celui de sa victime, le lapin ou le lièvre, et par la présence de l'épée. Jacqueline Leclercq-Marx pense que⁶³⁸ : « Le lièvre, symbole médiéval de fécondité, après avoir été dans l'antiquité un symbole érotique, constituait un attribut particulièrement adapté au centaure, symbole christianisé de lubricité masculine et de puissance sexuelle. » Elle donne à l'appui de cette thèse une photo d'un mausolée funéraire trouvé près du Puy-en-Velay⁶³⁹. Dans son *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Fernand Cabrol⁶⁴⁰ note que le lapin ou le lièvre pourrait avoir été utilisé dans les décors de sarcophage pour figurer la brièveté de la vie à cause de sa course rapide. Il donne à l'appui de cette thèse l'exemple d'un fragment de sarcophage chrétien de Clermont-Ferrand⁶⁴¹ où un lapin mange une grappe de raisin. Un autre sarcophage chrétien⁶⁴² montre un lapin, mangeant également une grappe de raisin (**fig. 289**) ; il est placé dans la boucle d'un

⁶³⁵ Göttinger, Stifts. Bibl. ms 7, f 15v, manuscrit qui est la copie exacte d'un original carolingien.

⁶³⁶ AVIENUS éd. SOUBIRAN, p.130 : La constellation de Centaure : « Le Centaure semble tendre la main droite vers l'Autel des dieux célestes ; pour s'acquitter de l'offrande qui convient à sa vie de juste, il tient au poing une proie rustique [...] ». L'Autel (autre constellation) : «[...] Un fort bref laps de temps va offrir son retour à ton regard [...] Court est son chemin céleste et rapide son coucher ».

⁶³⁷ PHALIP 2003, p. 101.

⁶³⁸ LECLERCQ-MARX 2005, p. 137.

⁶³⁹ 'Satyre au lièvre' sous un masque de théâtre, mausolée funéraire de Pobjicius (face latérale) trouvé à Craponne-sur-Arzon près du Puy-en-Velay.

⁶⁴⁰ CABROL 1903-1953, Tome 9, col. 1008.

⁶⁴¹ *Ibid.* T.3, col. 1935, fig 3043.

⁶⁴² *Ibid.* Tome 9, col. 1011, fig. 7098

rinseau au même titre que des oiseaux, l'ensemble se développant à partir d'une croix centrale : certainement une idée des chrétiens jouissant du Paradis après la mort. D'autres font du lapin une figure du petit peuple. Raban Maur confirme cette lecture : « *Le lièvre désigne le peuple de l'Eglise* »⁶⁴³ et développe : « Le lièvre dit 'léger à la course', [...] c'est en effet un animal rapide et assez timide. Le lièvre signifie donc les hommes craignant Dieu : ceux qui n'ont pas confiance en eux-mêmes, mais en leur créateur [...] D'où il est dit dans le psaume : « La pierre est le refuge pour les lièvres et les hérissons »⁶⁴⁴. La pierre c'est en effet le Christ [...] »

Dans l'épître de Barnabé⁶⁴⁵, se trouvent des commentaires sur les interdits alimentaires dont fait partie le lièvre, et Clément d'Alexandrie précisera les raisons de cette interdiction de manger du lièvre, cet animal étant symbole des accouplements stériles et déréglés et en particulier de la pédérastie. Clément en tire une morale⁶⁴⁶ : « Cette interdiction énigmatique nous conseille de nous abstenir des désirs violents et des accouplements qui se succèdent sans interruption, des unions avec des femmes enceintes, de l'homosexualité et de la pédérastie, de la fornication et du libertinage ». Et puis, revenant à Raban Maur, il y a ces insinuations disant que le sagittaire c'est le prédicateur. Il se réfère au texte de Job (XLI, 19) : « L'archer ne le (le diable) mettra pas en fuite, les pierres de la fronde sont devenues pour lui une paille légère ». Et il commente : « l'homme sagittaire ne le fuira pas, parce que par lui-même, sans l'aide de Dieu, le prédicateur ne peut chasser le diable de l'esprit de l'homme ». Puis comme à son habitude il passe en revue toutes les significations que peut prendre le mot 'flèche' : la parole de Dieu, le reproche de Dieu, la persécution, les paroles du prédicateur, le châtement de Dieu, les peines, les préceptes du Seigneur, etc⁶⁴⁷...

Il faut noter que la grande majorité de ces significations donnent la parole ou le discours comme signification de la flèche et prennent en compte que l'épée ou les flèches sont des métaphores de la parole déjà utilisées dans la Bible, le texte le plus connu étant celui de l'Apocalypse⁶⁴⁸, mais il faut aussi citer aussi le psaume (LXIII, 4-6) : « Ils ont aiguisé leurs langues comme un glaive, ils ont tendu leur arc, chose amère (...) ils se sont affermis dans un discours pervers. Ils ont concerté de cacher les pièges... ». L'épée et les flèches sont donc des symboles de la parole et, dans cette citation, ce sont celles qui ont servi à condamner Jésus, comme l'explique très clairement Geoffroy de Vendôme⁶⁴⁹ : « Car Dieu hait tellement ceux qui s'arment du glaive de la langue ou de n'importe quel autre moyen contre leurs pères qu'ils sont traités d'usurpateurs du pouvoir de leurs pères et marqués d'infamie dans le monde entier. »

Revenons à Raban Maur et à ses critiques des prédicateurs⁶⁵⁰. Il cite d'abord le psaume (XLV, 4) : « Ceignez votre glaive sur votre cuisse, roi très puissant ». Puis il explique : « Il dit en effet 'ceins ton épée', métaphore qui vient du guerrier. Celui qui est ceint d'une épée quand il est sur le point de faire la guerre, pour terrasser l'ennemi. Mais ici nous devons comprendre l'épée comme le sermon du prédicateur. Et à ce propos lui-même témoigne dans l'évangile : « Je ne suis pas venu apporter la paix sur terre, mais l'épée ». C'est le glaive de l'esprit qui est la parole de Dieu. On dit que le glaive c'est le discours de Dieu, parce qu'il pénètre le cœur des hommes, grossis des vices, par la blessure de sa

⁶⁴³ P.L. 111, 777, '*plebem*' c'est-à-dire le bas peuple, la populace, le vulgaire.

⁶⁴⁴ Ps. (CIV, 18)

⁶⁴⁵ S.C. 172, p. 153.

⁶⁴⁶ S.C. 172, p. 153, note 3.

⁶⁴⁷ P. L. 111, 175, *De homine et partibus ejus*.

⁶⁴⁸ Ap. (I, 16) ; (II,12) ; (II, 16).

⁶⁴⁹ GEOFFROY DE VENDÔME éd. GIORDANENGO, p. 429.

⁶⁵⁰ P.L. 111, 175, *De homine et partibus ejus*.

propre vertu : la faiblesse humaine ne peut résister, lorsque cette illustre gloire de la force est jugée digne d'entrer ».

Les passages de la Bible où cette métaphore est employée sont nombreux, et pour des lecteurs assidus, ils ne pouvaient manquer d'influencer leur façon de penser. Déjà saint Augustin avait commenté ces paroles du psaume : « Ils ont aiguisé leur langue comme une épée. Les dents des enfants des hommes sont comme des armes et des flèches, leur langue est comme une épée perçante. »⁶⁵¹ Il explique qu'en apparence c'est Pilate qui a condamné Jésus, mais que les Juifs se sont déchargés de la décision sur lui, et qu'en fait ce sont les Juifs qui ont ordonné la mort par le glaive de leur langue, qu'ils avaient aiguisé comme une épée⁶⁵². Ici encore il s'agit des Juifs condamnant Jésus. Grégoire le Grand s'exprime de la même façon et rajoute à l'épée l'arc et les flèches⁶⁵³ : « Ils tendent l'arc et tirent des flèches, ceux qui publient les maximes de l'Écriture sacrée et criblent de paroles justes les vices de leurs auditeurs ». On pourrait multiplier les exemples, tellement l'image est passée dans le langage courant, même dans la correspondance. Les sagittaires sont des êtres qui tirent des flèches, mais on a vu que glaive ou arc sont indifféremment utilisés pour signifier la parole, et de plus il faut se rappeler que dans l'Apocalypse, la parole de Dieu est comparée à une épée⁶⁵⁴ : « [...] de sa bouche sortait une épée à double tranchant [...] » Le centaure ou le sagittaire semblent bien porter la même signification.

Pour conclure, les centaures seraient donc des hommes fourbes qui utilisent la parole (l'épée) pour tromper les hommes (les lapins). On a alors envie de voir dans ce chapiteau une image satyrique, une sorte de plaisanterie à usage religieux : les prédicateurs, qui font le contraire de ce qu'ils prêchent, essaient par une parole agressive d'attraper les hommes (les convertir). Peut-être est-ce à cause de l'allusion à l'Autel et au Sanctuaire des textes astronomiques que l'idée a pu naître. Dans un contexte où, aux XI^e et XII^e siècles, en pleine réforme grégorienne, on essaie de réformer les monastères pour éviter les abus de toutes sortes, l'idée ne paraît pas incongrue et une critique voilée des discours cléricaux semble plausible. D'autre part, cette lecture entrerait bien dans le système iconographique pressenti, où l'image ne se livre pas de façon évidente mais suppose la connaissance d'un contexte précis.

On peut se rappeler que, dans les images marginales des manuscrits de la période suivante, se trouve ce genre de situation : des images satyriques qui semblent être décalées par rapport au contexte, un monde parallèle, une expression qui semble libérée de toute contrainte, satyrique, provocatrice et même parfois obscène, qui côtoie sans problème un texte religieux des plus sérieux⁶⁵⁵. Aurait-on dans les églises romanes l'origine de cette tradition ? La nef pourrait-elle être considérée comme une marge, un lieu de liberté et de danger ? Ou plutôt un lieu d'expression plus libre ?

6 R Têtes dans les feuillages (N7O, Ng4), (S2O, S2S, S2E), (S4S, S7S)

Cinq chapiteaux montrent, comme à Saint-Pierre de Mozac, de petites têtes au milieu des feuillages. Deux au nord (N7O et Ng4) (**fig. 291**) et trois au sud, tous sur le troisième pilier. Toutes ces têtes ont en commun un fort menton, les commissures des lèvres très marquées et un front bas coiffé d'une chevelure en casque, mis à part celui du mur gouttereau nord (Ng4) qui arbore une abondante chevelure bouclée. Sur le premier chapiteau (N7O), les trois personnages tirent la langue. Les trois

⁶⁵¹ AUGUSTIN éd. RAULX, Tome 9, p. 34.

⁶⁵² *Ibid.* p. 34, commentaire à la suite de la citation de Mat. (XXVII, 24).

⁶⁵³ S.C.227, *Hom IX*, p. 461.

⁶⁵⁴ Ap. (I, 16).

⁶⁵⁵ CAMILLE 1997, ou WIRTH 2008.

têtes du deuxième pilier sud sont très différentes les unes des autres. Celle qui est orientée à l'est (S2E)(**fig. 292**)est entourée de feuilles indépendantes de la couronne inférieure, disposées autour d'elle à la façon d'un cadre : deux tiges feuillues se croisent sous son menton et produisent des feuilles dont deux se rejoignent presque au-dessus de la tête ; deux volutes sortent de cet agencement et vont placer leur enroulement aux angles de la corbeille. Celle qui est orientée à l'ouest (S2O) (**fig. 293**), la seule à posséder une barbe, est placée au dé de la face principale, au-dessus d'un impressionnant entrelacs formé de feuillages, et deux oiseaux sont placés sur les angles, perchés sur une feuille verticale. La tête orientée au sud, également placée au dé de la face principale, est bien celle d'un personnage, mais bizarrement affublée d'oreilles animales ; elle crache des feuillages qui constituent une deuxième couronne au-dessus d'un alignement de palmettes d'où émergent de petites volutes. Le chapiteau S2S (**fig.294**) montre une tête humaine placée au dé de la face principale. Elle arbore un curieux chapeau muni d'oreilles animales.

Deux autres chapiteaux (S4S et S7S) (**fig. 295**) ont leurs trois faces occupées par une plante que l'on pourrait qualifier de vivante : un masque est placé en son centre. Elles rappellent beaucoup les masques engoulant de nombreuses lettres enluminées des manuscrits. Il s'agit certainement de montrer que la nature est vivante et crée sans cesse de la végétation.

b - Les autres sujets

1 Griffons autour d'un vase ((S3O) (**fig. 296**))

Le thème est classique mais, ici, les griffons agrippent des végétaux et celui de droite est perché sur une frêle branche.

2 - Les aigles (Ng1, S4E)

Deux chapiteaux mettent en scène des aigles, mais sont très différents. Le premier (Ng1) (**fig. 297**), placé sur le mur gouttereau nord à l'entrée du transept, présente trois aigles occupant chacun une face de la corbeille, le corps au centre, et les ailes largement ouvertes affrontées dans les angles. Ils sont perchés sur de courtes feuilles affrontées deux à deux, composant une sorte d'arc. Le second (S4E)(**fig. 298**) se trouve au niveau de la porte latérale et un aigle placé sur la face principale, n'occupant que la moitié de la hauteur de la corbeille, est perché sur une plante à double embranchement, dont le premier, composé de deux feuilles longues et fines, forme sous lui deux cercles.

3- Les oiseaux (N2N, N4N, S2O, S5O, Sg4) (**fig. 299**)

Les oiseaux sont assez nombreux, on en trouve sur cinq chapiteaux. En plus des oiseaux déjà repérés sur le chapiteau à petites têtes (S2O), quatre chapiteaux portent des oiseaux. Sur le premier chapiteau (N2E) un oiseau vu de profil est perché sur un arbre à double embranchement qui occupe la face principale de la corbeille, ses deux branches composées de fines feuilles formant un « V » qui se termine aux angles supérieurs de la corbeille. L'oiseau, traité de façon très naturaliste, contrairement à ce que l'on voit dans les autres églises, tourne la tête en arrière, l'ensemble de son corps prenant un arrondi qui épouse celui du vide laissé par l'arbre sur lequel il est perché. Sur le second chapiteau du nord (N4N)l'oiseau, placé également au dé, également au-dessus d'un arbre, traité également de façon naturaliste, est vu de profil, allongé le long de l'abaque. Sur la face latérale de droite, le dé est occupé par un entrelacs (un carré est traversé par deux tiges) et les angles par des petites feuilles tournoyantes en forme de svastikas. Les trois arbres sont ancrés au sol par des tiges sortant à mie hauteur des troncs

qui s'entrecroisent avec des feuilles poussant à la base du tronc. Ce dispositif forme donc un autre entrelacs sur chaque face.

Les oiseaux placés dans la partie sud de la nef adoptent tous une position du corps décalée par rapport à celle des pattes, donnant un effet de déséquilibre particulièrement marqué sur le chapiteau du cinquième pilier (S5O). Sur ce même chapiteau, le centre de la face principale est occupé par deux oiseaux superposés formant une sorte de « X » marqué par les pattes vers le bas et deux volutes qui semblent les prolonger vers le haut. Leurs ailes et leurs queues se superposent au centre en une sorte de tissage et forment, avec le corps de l'oiseau du dessus, un cercle presque parfait. La position inconfortable de ces deux oiseaux pose question, mais on admire la composition géométrique de l'ensemble. Les oiseaux des faces latérales adoptent le même schéma et sont tournés vers l'extérieur, laissant les angles de la corbeille dégagés et marqués par des feuillages verticaux au centre desquels une feuille tripartite souligne l'angle.

4 - Les végétaux

Les chapiteaux ornés de végétaux sont composés de feuillages fins, formés de feuilles allongées composant souvent elles-mêmes les tiges. Ces feuillages ne couvrent pas la corbeille, laissant voir partout le fond lisse du calathos sur lequel leur faible relief se découpe. Ce style de décor est inhabituel dans la région, le seul exemple comparable se trouve dans la nef de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Souvigny (03) (**fig. 300**).

L'ensemble est très varié et il est difficile de faire un classement catégoriel. Notons d'abord une insistance à représenter les racines des plantes : un exemple particulièrement beau se trouve au niveau du transept (N1O) (**fig. 301**), les racines forment un éventail arrondi en bas alors que les branches en forment un grand en haut, le tout terminé par un fruit central. Des volutes émergent parfois de ces plantes (par exemple Ng6) (**fig. 302**), venant traditionnellement marquer les angles de la corbeille, mais ce n'est pas la majorité, souvent ce sont les feuillages qui s'y rejoignent.

Le chapiteau placé à la porte nord (Ng3) (**fig. 303**) est très différent des autres. L'ensemble de la corbeille est occupée par des plantes montant verticalement de l'astragale jusqu'aux trois-quarts de la hauteur, alternant feuilles verticales ou retroussées. Au centre de chacune des faces latérales une tige se termine par un entrelacs, dont les brins rejoignent une large bande d'entrelacs qui forme bandeau en haut de la corbeille.

Deux chapiteaux, placés au sud, font apparaître, dans les végétaux, ce qui ressemble à des rondes. Sur l'un (S5S) (**fig. 304**) les bâtiments placés aux dés des faces latérales sont en fort volume, alors que sur la face principale ils sont à peine suggérés, comme cachés derrière les feuillages. Le même dispositif se retrouve sur un chapiteau voisin (S7O) mais avec un relief moindre. On note aussi d'autres paires : S5E et S6O, N3N et S4O, différenciées par des détails minimes.

Les quatre chapiteaux placés en hauteur, au niveau du doubleau et des colonnes ne supportant rien sont différents au premier regard par la densité du décor (**fig. 305**) : leurs faces sont remplies par des rangées de feuilles serrées et intercalées ne laissant pas de vide.

Les deux chapiteaux des colonnes interrompues (N3S et S3N) se ressemblent : deux couronnes de feuilles d'acanthes et une troisième composée de caulicoles d'où sortent deux feuilles des tiges baguées. Sur celui du nord, les feuilles de la première couronne, plus hautes que sur l'autre chapiteau, se terminent par une petite feuille tréflée retombante ; la deuxième rangée de feuilles est presque invisible et un étage supplémentaire est composé de volutes et des petites feuilles tréflées.

Alors que ces deux chapiteaux donnent une impression d'ordre et de rigueur, les chapiteaux du doubleau (N5S et S5N) semblent curieusement agités. Ils ont en commun une première couronne de feuilles d'acanthes puis le reste est très différent. Sur celui du sud, une deuxième rangée de feuilles d'acanthes est perturbée par une feuille latérale qui s'incline pour venir former l'angle de la corbeille, et la troisième couronne est formée de groupes de petites feuilles composés d'une feuille retombante et de trois remontantes. Sur le chapiteau du nord, la deuxième couronne est composée de doubles caulicoles donnant naissance chacune à une autre caulicole, et toutes ces feuilles sont « battue par le vent », donnant une étonnante impression de désordre. Les angles de la corbeille sont marqués par une feuille retombante.

On note, dans cette église, un nombre impressionnant de chapiteaux à feuillage (**fig.306**).

Organisation (plan 19)

On avait noté, dès le début, que toutes les scènes avec personnages se trouvaient dans la moitié nord de la nef. Les trois premiers, en entrant par la porte ouest, sont des thèmes que l'on retrouve souvent dans les autres églises, le quatrième (N4O) (**fig. 282**) représentant un personnage dans les feuillages est également un thème non isolé, mais traité de façon différente. Par contre les deux chapiteaux qui terminent cette série sont originaux et, comme on l'a vu, posent alors des problèmes d'identification des sujets. On remarque qu'ils encadrent l'entrée par la porte nord. Si, à Mozac, il n'a pas été trouvé d'organisation privilégiée à cet emplacement, ici il en est tout autrement. La porte nord concentre un nombre important de chapiteaux spécifiques : à gauche de l'entrée, on trouve le chapiteau à végétaux verticaux et couronne d'entrelacs (Ng3) (**fig. 303**) qui contraste avec les autres chapiteaux à végétaux, à droite la seule tête de personnage pouvant être qualifiée de naturelle (Ng4) (**fig. 291**) ; puis en avançant vers le centre de la nef, la travée orientale est encadrée par les deux chapiteaux les plus originaux (N3O et N4E) (**fig. 287 et 283**) représentant les centaures chasseurs et le personnage à la hache ; pour terminer, de l'autre côté de la nef centrale le passage se fait entre l'aigle perché (S4E) (**fig. 297**) et les griffons autour du vase (S3O) (**fig. 296**). On repère donc une sorte d'allée transversale encadrée de chapiteaux particulièrement intéressants. On sait que cette porte nord donnait accès au cimetière⁶⁵⁶ qui s'étendait entre l'abbatiale et l'église paroissiale⁶⁵⁷. Celui qui entrait par la porte ouest se trouvait face à une tête tirant la langue, le singe tenu en laisse et, de l'autre côté, des rotondes cachés dans la végétation ; celui qui entrait par la porte nord jouissait de thèmes savants et beaucoup plus nombreux.

D'autre part, les deux colonnes qui ne supportent rien apparaissent comme une sorte de frontière, non seulement parce qu'ils marquent la limite est de cette travée particulièrement soignée, comme on vient de la voir, mais aussi parce qu'au niveau des tribunes les baies changent de forme à ce niveau, isolant également cette travée comme particulière (**fig. 307**). On peut penser qu'ici devait peut-être commencer le chœur des moines.

⁶⁵⁶ SAUGET 1989, en particulier fig.2, p.4.

⁶⁵⁷ *Ibid.* fig. 5, p. 10.

C - Chapiteaux de la nef de Notre-Dame-du-Port à Clermont **(plan 20)**

La nef de Notre-Dame-du-Port comporte cinq travées dont les chapiteaux sont essentiellement végétaux. On trouve une seule scène biblique, la « Tentation du Christ », et cinq chapiteaux mettant en scène des personnages. Les animaux sont absents mis à part un chapiteau avec des oiseaux. En revanche, les végétaux contiennent de nombreux éléments autres que des feuillages : têtes de personnages, bâtiment et entrelacs. Il faut ajouter à cet inventaire les chapiteaux des colonnes interrompues qui sont également à feuillages.

1 - La Tentation du Christ (S2O) (fig. 308)

Placé au niveau de la porte sud, ce chapiteau représente la Tentation du Christ. Les deux personnages de la scène, (le Christ et le diable) occupent la face principale, mais le diable semble beaucoup plus grand que le Christ. Il déploie largement ses ailes, l'une dépassant le centre de la face principale, l'autre occupant toute la largeur de la face latérale. Il est représenté les jambes légèrement pliées comme en marche vers le Christ, il est nu, seulement vêtu d'un pagne à festons, le corps marqué de plis sur la poitrine qui accusent les côtes apparentes et de profondes rides sur le visage. Ses immenses ailes rappellent son origine angélique et font sans doute aussi référence au passage des épîtres de Paul (II Cor. XI, 14) : « [...] Satan lui-même se transforme en ange de lumière », expliquant que pour tromper les hommes, le diable peut se faire ange. Cette croyance perdure au Moyen Âge, comme en témoigne Thomas de Cîteaux⁶⁵⁸ qui explique qu'après sa chute Lucifer garda sa nature d'ange et donc sa puissance et une certaine ressemblance avec le Créateur, mais une dissemblance spirituelle totale (signifiée ici par les rides et la nudité). Sa main droite est posée sur la cuisse et sa main gauche tendue, paume ouverte en direction du Christ, geste indiquant son discours. La position debout du Christ et son nimbe cruciforme le rendent matériellement plus petit. De la main gauche il retient un pan de son vêtement qui paraît agité par le vent, il semble lui aussi en marche vers le diable qu'il désigne du doigt tendu, les gestes des mains expriment ici les questions-réponses entre les deux. Derrière lui, sur la face latérale, un personnage nimbé agite un encensoir. En bas de la corbeille, derrière le diable, des volutes parallèles sortent du sol.

L'épisode de la tentation au désert est raconté à la fois par Matthieu (IV, 1-11) et par Luc (IV, 1-13). Jésus s'est retiré dans le désert après son baptême et le diable vient le tenter à trois reprises. Dans l'évangile de Luc, la première fois il lui propose de changer une pierre en pain pour calmer sa faim, puis le diable se déclare roi du monde et lui propose de lui donner son royaume s'il l'adore, la troisième fois il lui propose de se jeter du haut du temple pour prouver qu'il est le fils de Dieu. Dans le texte de Matthieu l'ordre est différent. Ici, les volutes et le vêtement du Christ, comme agité par le vent, indiquent qu'il s'agit de l'épisode qui se passe au sommet d'une montagne (pour celui du temple, le bâtiment serait probablement suggéré en bas), le second épisode dans le texte de Luc, mais le troisième dans le texte de Matthieu (IV, 8-11) : « Le diable de nouveau le transporta sur une montagne très élevée ; il lui montra tous les royaumes du monde et leur gloire, et lui dit : je vous donnerai toutes ces choses, si, vous prosternant, vous m'adorez. Alors Jésus lui dit : Retire-toi Satan [...] Alors le diable le laissa ; et voici que des anges s'approchèrent et ils le servaient. » Les volutes représenteraient la grandeur du monde, les nuées car, parmi les épisodes, aucun ne suggère la présence de vagues,

⁶⁵⁸ JAVELET 1965, p.252.

d'eau. On a alors envie de voir dans le personnage latéral l'illustration de la dernière phrase, le personnage n'est pas ailé mais il est nimbé et surtout, il l'encense.

Les tentations du Christ ont été souvent représentées mais, en général, le diable est composé d'éléments animaux. Citons l'exemple bien connu de Saint-Jacques de Compostelle, où les trois tentations sont réunies ; plus proche géographiquement l'exemple de la chapelle de Saulgé (Vienne) où le diable, très bestial, tient une pierre dans sa main⁶⁵⁹. Dans ce dernier exemple le diable est même physiquement séparé de Jésus par une mandorle contre laquelle il se heurte, montrant sans doute que la divinité du Christ lui fait obstacle (**fig. 309**).

2 - Lutte des anges et des démons (S3S) (fig. 310)

Ce chapiteau est placé sur la face sud du pilier faisant face à celui qui porte le chapiteau précédent. Il est donc face à l'entrée de l'église et fait pendant à l'autre qui, lui, est orienté à l'ouest.

Deux anges, sur les angles de la corbeille, luttent chacun contre un démon. Chacun est armé d'une lance et d'un bouclier. Celui de droite a enfoncé sa lance dans la gueule d'un animal ailé à tête de loup et queue de serpent qui, couché à ses pieds, le cache à moitié et s'agrippe à son bouclier. Celui de gauche enfonce sa lance, qui est curieusement courbée pour s'adapter à la forme du chapiteau, dans la bouche d'un diable à forme humaine, agenouillé à ses pieds et s'agrippant lui aussi à son bouclier. La sculpture étant très usée, il est bien difficile de décider si ce démon est coiffé d'un bonnet conique ou si ce sont des cheveux. Le centre de la face principale du chapiteau est donc occupé par les deux têtes de diables, la tête humaine placée plus haute que l'autre. Elles se détachent sur un fond formé par les ailes des anges. La sculpture est très endommagée au niveau des têtes des anges. Les faces latérales ne sont que les prolongements des scènes principales : à droite elle est occupée par la double boucle que forme la queue de l'animal et par l'aile de l'ange ; à gauche le vêtement de l'autre ange forme un grand bouillonnement en dessous de son aile et, en bas, deux volutes sortent de la base de la corbeille juste derrière le pied de l'ange, placé à l'oblique, soulignant sa posture dynamique. Ce petit détail situe la scène dans les nuées.

L'ange de droite, transperçant un animal couché à ses pieds, rappelle l'iconographie de saint Michel combattant le dragon. L'autre lutte est plus atypique. Les deux scènes réunies font probablement référence aux nombreux aspects que peut prendre le mal à combattre. Placés en face de la tentation du Christ ils apparaissent comme une suite : de même que le Christ a vaincu Satan, de même les anges s'attaquent aux démons, et on attend la suite mettant en jeu l'homme. Placés à l'entrée sud de l'église, ils invitent l'homme à combattre le mal en lui proposant des modèles. Marcello Angheben a montré⁶⁶⁰ que le combat des anges pouvait avoir un rôle apotropaïque à l'entrée de l'église, apparaissant comme les défenseurs de l'espace ecclésial, rôle qu'il montre confirmé par l'épigraphie⁶⁶¹. Il explique que cette idée se développe sur plusieurs niveaux de signification : ils sont aussi les défenseurs de la Jérusalem céleste dont l'église terrestre est la figure, et renvoient aux prêtres qui doivent aussi défendre l'église par leurs discours. Cette comparaison va parfois plus loin puisque la crosse de l'évêque peut être comparée à la lance de saint Michel⁶⁶². Il remarque aussi que la nécessité de ne pas laisser entrer le mal dans l'église se retrouve dans les cérémonies de dédicace, avec les exorcismes destinés à chasser le diable du bâtiment.

⁶⁵⁹PROUST 2004, p.100, fig. 147.

⁶⁶⁰ANGHEBEN 2003, chapitre « L'Église défendue par les anges », p.127-164.

⁶⁶¹*Ibid.* p. 137.

⁶⁶²*Ibid.* p. 144.

3 - Les autres chapiteaux à personnages

De l'autre côté de la nef, au même niveau que la Tentation du Christ, on trouve un chapiteau représentant le thème du « singe tenu en laisse » (N2O) (**fig. 311**). Il ne comporte pas de particularité notable, par rapport aux autres exemples rencontrés, chacun des protagonistes étant assis aux angles de la corbeille sur une couronne de feuillage, alternant avec de grands caulicoles.

Puis, sur le pilier suivant, des anges évangélistes (N3O) (**fig. 312**). Ils portent chacun un phylactère : MARCUS pour l'un et JONAHC pour l'autre⁶⁶³. Le thème est ici moins développé qu'à Mozac (chapiteau déposé de l'ancien chœur), rappelons que l'idée semble être que les évangiles envoyés par Dieu, sont la parole de Dieu.

Lui faisant face, un chapiteau représente les génies ailés (N4E) (**fig. 313**) déjà rencontrés à Mozac et à Saint-Nectaire. Ici ce face à face est sans doute significatif : les anges du paganisme font face aux anges du christianisme. Ici le personnage que protège les boucliers a les cheveux dressés sur la tête, ce qui renvoie à certaines représentations de diables, et oppose ce personnage à ceux du deuxième pilier sud (S2E) qui sont manifestement plus civilisés. Il est intéressant de faire un rapprochement avec la petite église de Saint-Avit (63) (**fig. 314**) dont la nef ne comporte que quatre chapiteaux : au nord les génies aux boucliers, placés à l'ouest, font face à deux archanges, Michel et Gabriel, sur le chapiteau placé plus à l'est. Au sud, en face, un premier chapiteau représente des feuillages alors que le second montre des personnages jouissant des fruits du paradis comme à Saint-Pierre de Mozac.

Dans cet ensemble beaucoup plus simple, l'idée de chronologie en avançant vers le chœur, d'un monde païen vers un monde chrétien, semble bien mis en évidence. On se demande alors si la même idée est exprimée à Notre-Dame-du-Port : on remarque que le chapiteau des génies aux boucliers se trouve au niveau des colonnes interrompues qui constituent, visuellement, une division de la nef et que, celui-ci mis à part, tous les chapiteaux à personnages, têtes de personnages et oiseaux, se trouve dans la partie est. Marquerait-il cette limite, la fin d'un monde?

4 - Les têtes

Deux chapiteaux montrent des têtes au milieu des feuillages : tous les deux sont orientés à l'est, l'un (S2E) (**fig. 315**) représente une grosse tête d'homme barbu et souriant sur la face principale et deux têtes d'homme plus petites et imberbes sur les faces latérales, rappelant celles de Mozac ; sur le second (N5E) (**fig. 316**) deux petites têtes sont placées de la même façon sur les faces latérales et représentent ce qui ressemble à un singe du côté sud et un animal féroce du côté nord. Si la première tête est très petite, assez schématique (des trous pour figurer les yeux et la bouche), la seconde est particulièrement détaillée : petites oreilles dressées, grands yeux avec pupilles creusées au trépan, paupières et cernes, nez de cochon retroussé et plissé, large gueule ouverte montrant les dents. D'un côté donc un animal pacifique, de l'autre une menace, et sans doute l'idée de diable. Il est à noter que si le premier chapiteau est bien visible, en pleine lumière et a été étudié par tous les auteurs, les têtes du second chapiteau sont dans l'ombre, difficilement lisibles et, à ma connaissance, personne n'en a parlé. En revenant à la division de la nef en deux parties, le premier chapiteau se trouve dans la partie est, le second dans la partie ouest, ils semblent connoter un monde dangereux à l'ouest et plus serein à l'est.

⁶⁶³FAVREAU 1995, p. 190.

5 - Autres sujets : centaures, oiseaux et bâtiments

Au niveau du transept, deux chapiteaux sont disposés symétriquement : des centaures sur le mur gouttereau sud (Sg1) (**fig. 317**) et des oiseaux sur le mur gouttereau nord (Ng1) (**fig. 318**). Ils exprimeraient l'opposition entre les hommes terrestres, à moitié animaux, et les hommes spirituels. La représentation des centaures, disposés autour d'un arbre dont ils saisissent les fruits, ne présente pas de particularités notables ; de même que les oiseaux dont les queues à feuillages se croisent sur les angles de la corbeille, si ce n'est qu'un bandeau a été ajouté en haut. Sur la face droite une petite tête d'animal très simplifiée crache une tige qui donne naissance à des rinceaux feuillus irréguliers et peu lisibles à cause de l'usure de la sculpture. Sur la face gauche un double rinceau en forme de « 8 » dont les boucles sont remplies chacune par une feuille, est noué à chaque extrémité et, à droite, se raccorde avec les entrelacs géométriques qui courent tout le long de la face principale. On ne comprend pas la relation avec les oiseaux

Du côté du nord, un chapiteau (N5E) (**fig. 319**) montre, émergeant au-dessus de deux couronnes de grandes feuilles découpées et polylobées, ce qui ressemble à un bâtiment en forme de rotonde à deux étages. Des volutes l'encadrent et viennent s'enrouler aux angles de la corbeille. On a déjà rencontré ces éléments à Issoire, et ils posent un problème d'identification. D'habitude ces bâtiments en forme de rotonde renvoient au Saint-Sépulcre, ce qui semble incongru ici. On pense alors à la transformation des godrons propres aux chapiteaux composites antiques, mais il faut noter que l'ambiguïté est grande, c'est seulement l'absence de fenêtres ou d'une porte qui fait pencher pour la seconde solution. Ce serait donc une deuxième allusion à l'Antiquité, faisant suite aux génies aux boucliers.

6 - Chapiteaux à feuillages(fig. 320-321)

Les chapiteaux végétaux de cette nef ont été très étudiés. Dans sa thèse⁶⁶⁴, Laurence Cabrero-Ravel les a inventoriés et analysés en partant du modèle du chapiteau corinthien.

Baschet, Bonne et Dittmar ont été les premiers à insister sur le côté artificiel de la végétation des chapiteaux de cette nef⁶⁶⁵ : « L'agencement des éléments est à ce point artificiel que le dit végétal peut devenir quasi abstrait ou s'hybrider avec différents éléments non végétaux (géométriques, orfévres, architecturaux, animaux, humains ...) ». Si l'on essaie de résumer la suite de leur développement, le végétal permettrait de comprendre l'homme, ses qualités, ses constituants, en serait une métaphore ; et en même temps serait l'expression d'une idée de vitalité du bâtiment⁶⁶⁶ : « C'est pourquoi l'artificialité, l'inorganicité, la labilité des formes, l'hétérogénéité même de la végétalité ornementale par rapport à la végétation naturelle,[...] loin d'être un obstacle à cette vitalisation spirituelle des églises et de ceux qui viennent y prier, en est à la fois un puissant vecteur sensible et une condition substantielle, donc efficiente. »

Donc si la végétation est une image de la vie, des forces vitales, en la rendant abstraite on l'a rendrait spirituelle, on créerait un décalage par rapport à la réalité terrestre pour inciter à y comprendre une réalité supérieure. Les auteurs médiévaux, et les Pères de l'Église avant eux, expliquaient que Dieu ne pouvant être ni connu, ni vu, c'était à travers ses œuvres que l'on pouvait comprendre sa perfection. Il faudrait donc, selon eux, non pas, dans cette végétation fantastique, rechercher l'image de l'homme mais plutôt celle de Dieu, capable de créer toutes les formes imaginables : végétaux,

⁶⁶⁴ CABRERO-RAVEL 1996.

⁶⁶⁵ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 74 et suivantes.

⁶⁶⁶ *Ibid.* p. 93.

végétaux et géométrie (entrelacs, grecques), végétaux-oiseaux, centaures-végétaux. Toute cette végétation serait l'image de la création, de la terre, qui elle-même est habitée : têtes de personnages, d'animaux, de monstres, bâtiments. Ce qui n'exclut pas le deuxième niveau de signification, puisque la terre c'est l'homme. La nef renverrait à une vision de la vie terrestre dans sa variété et son aspect hétérogène, alors que dans le chœur, les chapiteaux végétaux du rond-point, la partie la plus sacrée de l'édifice, sont plus classiques et uniformes, les variations ne concernant que les motifs placés aux dés des faces : fleurs, fruits et entrelacs.

On peut aussi remarquer une mise en évidence des racines sur quatre chapiteaux. Sur l'un (N5O) le grand caulicole de la face principale produit deux feuilles à multiples lobes verticaux qui s'étalent horizontalement sur toute la largeur de la corbeille ; en bas, les feuilles d'angle se rejoignent pour former une petite fenêtre encadrant ses racines étalées en forme d'éventail. Sur un autre (Ng2) le caulicole central est réduit à une tige se divisant en trois tiges (deux volutes d'angle et un anneau central), mais les quatre racines sont largement étalées et ce sont les deux racines extérieures qui produisent les entrelacs et les feuilles, renversant en quelque sorte le processus habituel. Sur les deux autres (N1O et Sg3) ce sont les racines de caulicoles plus classiques, l'une produisant une fleur centrale l'autre un fruit, mais les racines produisent également des entrelacs.

7 - Les entrelacs

Neuf chapiteaux présentent des entrelacs, pour certains d'entre eux ces entrelacs sont placés dans la partie basse de la corbeille (Sg3, N1O, Ng2)(**fig. 322**), plus classiquement placés aux dés des faces (N3E, S3O, S6E)(**fig. 323**) ou bien occupant toute la largeur de la face (Ng1)(**fig. 324**). Alors que les entrelacs qui sont en bas sont répartis sur tous les niveaux de la nef (piliers 2, 3, 4, 5), les entrelacs placés en haut de la corbeille sont au niveau des piliers 1, 3 et 6. D'autre part, tantôt ce sont les racines, tantôt les feuilles qui les produisent. Y a-t-il un sous-entendu dans cette disposition ? Il est bien difficile d'en décider, mais le haut et le bas peuvent être chargés de sens (le ciel et la terre par exemple), un sens qui n'est pas évident ici. On remarque aussi que la proportion d'entrelacs dans la partie nord ou sud n'est pas équivalente (5 au nord et 3 au sud).

Conclusion : Organisation (Plan 20)

La travée se trouvant au niveau de porte sud concentre quatre scènes à personnages sur six. En entrant on se trouve face aux combats des anges contre les démons à gauche (S3S) et face au diable à gauche (côté latéral de la Tentation du Christ). En avançant dans l'allée centrale on trouve, en face, le personnage du singe cordé (N2O) et un ange évangéliste (N3O). On note que, dans ce parcours, trois chapiteaux sur quatre sont vus d'abord latéralement, ils sont tous les trois orientés vers l'ouest, donc sans doute plutôt destinés à ceux qui remontent la nef en venant de la porte ouest. Mais, en même temps, ces face-à-face de chaque côté de la nef centrale ne semblent pas anodins : Jésus s'imposant face au diable et l'homme contrôlant son double pécheur sont en position symétrique ; les anges combattant les démons et les anges-évangélistes sont également sur des piliers symétriques par rapport à la nef centrale. On peut ajouter à ce dispositif la symétrie déjà remarquée des centaures et des oiseaux à l'entrée du transept. Toutes ces symétries concernent les trois premières travées de la nef, les plus proches du chœur, viennent ensuite, au niveau du quatrième pilier, marqué par les colonnes interrompues, les génies au bouclier qui, s'opposant aux anges, semblent ouvrir une nouvelle zone. Les deux travées ouest sont entièrement occupées par des chapiteaux à feuillages avec des éléments cachés derrière les feuilles : bâtiments et têtes (N5E et S5E), éléments qui, de nouveau, sont disposés

symétriquement par rapport à la nef centrale. Mais alors que, dans la première partie, ce sont des hommes, des anges et même le Christ qui sont mis en scène, dans cette deuxième partie on ne trouve que des têtes d'animal ou de diable ; et alors que dans la première partie les diables sont vaincus, dans cette deuxième partie le diable et le singe semblent dissimulés, comme menaçants, habitant cette zone.

La nef semble donc divisée en deux parties, la frontière étant matérialisée par les colonnes interrompues. La partie ouest peut être qualifiée de végétale, naturelle, dangereuse, mais aussi en rapport avec l'Antiquité alors que la partie orientale est pleine d'allusions à la Bible ou à la morale, destinée à l'homme (têtes du chapiteau S2E). On remarque que, contrairement à Issoire, cette division ne se retrouve pas au niveau des tribunes, mais que le changement de forme des arcs oppose la partie nord à la partie sud, opposition qui n'est pas évidente par rapport à l'iconographie des chapiteaux.

De plus, les bâtiments en forme de rotondes (ou les godrons) et les génies aux boucliers faisant allusion à l'architecture antique, feraient sens, introduisant une notion de temps dans l'organisation générale : la première partie de la nef renvoyant à l'époque qui précède le christianisme (*ante legem*) avec un discours sur la terre naturelle et dangereuse et une référence à l'Antiquité, la partie orientale serait alors la période chrétienne (*sub lege*) avec l'arrivée du Christ, des Évangiles et de ses commentaires. On recherche alors la troisième (*sub gratia*) qui, traditionnellement, concerne la vie dans l'au-delà, et qui devrait être représentée dans le chœur, mais la conclusion du concepteur semble être différente, sauf si l'on considère que le Christ venant chercher sa mère représente une promesse pour l'homme, la porte du paradis étant désormais ouverte.

D – Chapiteaux de la nef de Notre-Dame d'Orcival (Plan 21)

La nef de Notre-Dame d'Orcival comprend quatre travées et les chapiteaux sont très majoritairement à feuillages. On compte seulement trois chapiteaux avec personnages, et deux avec aigles ou griffons. Mais un examen attentif fait découvrir plusieurs petites têtes de personnages et même un personnage à moitié dissimulé. On remarque que les deux colonnes qui ne supportent rien déjà rencontrées à Issoire et à Notre-Dame-du-Port se terminent ici par de simples tablettes.

1 - Le « Fol Dives » (S4E)(fig. 326)

C'est le chapiteau le plus connu et le plus commenté de cette église. Placé à l'entrée sud (S4E), il est particulièrement bien éclairé lors de l'ouverture de la porte. Sa particularité est de posséder, au-dessus de la face principale, une inscription sur son tailloir : « FOL DIVES », que Bernard Craplet a traduit en « le riche, ce fou », interprétation jamais contestée⁶⁶⁷. Mais il le nomme « Le chapiteau de l'usurier » mettant ensuite sur le même plan l'usure et l'avarice. Pourtant le terme d'usurier n'est pas employé et il faut plutôt parler d'avare, puisque l'inscription déclare simplement la richesse du personnage. Yvon Aybram, le curé de l'église, explique que, si le mot « dives » est un terme du latin classique, le mot « fol » dériverait du terme « *follis* » qui apparaît au XII^e siècle pour désigner ce qui est gonflé comme une outre, un soufflet, un ballon⁶⁶⁸. Robert Favreau note qu'il s'agit d'un terme en langue vernaculaire associé à un terme latin : « fou, riche »⁶⁶⁹. En effet le terme « fol » est l'équivalent des mots latins *insipiens* ou *stultus* qui ont à peu près le même sens : insensé, fou, stupide. Par contre, « dives » est un adjectif qui signifie : riche, opulent, abondant. C'est donc le « fol » qui est riche et non l'inverse.

Ce personnage est habillé d'une robe assez longue, mais en l'absence de chasuble, tonsure ou autre signe distinctif, on ne peut pas penser à un religieux. Il semble assis ou plutôt accroupi, et une énorme bourse, dont il soutient les cordons des deux mains, pend à son cou. Il est encadré de deux démons qui lui maintiennent les bras avec de longs bâtons fourchus qu'ils tiennent d'une main et, de l'autre, le tiennent par les cheveux. Ces démons sont, si on les examine de près, des personnages identiques à lui, habillés comme lui, seules leurs têtes sont diaboliques. Elles sont représentées de profil et sont caricaturales : large bouche ouverte et cernée de profondes rides, oreilles pointues et cheveux en flammèches. Il est intéressant de remarquer que, dans ce tableau à trois personnages, ce sont les têtes qui font sens : tête énorme pour le riche, têtes ridée ou bestiale pour les démons. Pour le riche, la tête et la bourse sont démesurément grosses et reliées par les cordons passant autour du cou : le sujet central est ici mis en évidence. La tête, donc la pensée, est prisonnière de l'argent, le corps est par contre réduit, tassé, montrant son écrasement par le poids du péché. Le personnage étant habillé, il faut penser qu'il ne s'agit pas de sa punition dans l'au-delà⁶⁷⁰, mais que le mal, les personnages diabolisés, le torturent de son vivant. De plus, si l'on retient la remarque qu'ils sont semblables à lui, on peut penser à une allusion à un dédoublement du personnage : ce sont ses propres pensées qui le tracassent à cause de sa richesse. D'autre part, le riche, écrasé au sol par le poids de sa bourse y est maintenu par ces deux personnages diabolisés à l'aide de bâtons fourchus et, en même temps, tiré vers le haut par les cheveux. On a déjà vu que ce geste de tenir quelqu'un par les cheveux renvoie à la prise de possession et à la condamnation de l'individu. Faut-il alors penser qu'il se condamne lui-même ?

⁶⁶⁷ CRAPLET 1955, p. 75.

⁶⁶⁸ AYBRAM 2012, p. 27.

⁶⁶⁹ FAVREAU 1995, p. 231.

⁶⁷⁰ Les autres avares, ceux de Conques, d'Ennezat, par exemple, sont représentés nus.

Dans les textes, la richesse n'est pas forcément mauvaise, elle est donnée par Dieu à certains, pour qu'ils puissent exercer leur générosité, et ainsi gagner le salut. Cette richesse ne leur appartient pas, elle doit être distribuée, le péché ne résiderait donc pas dans la richesse mais dans le fait de la garder pour soi. Ambroise de Milan développe cette idée⁶⁷¹ : « La possession doit, en effet, appartenir au possesseur et non réciproquement. Quiconque donc n'utilise pas de son patrimoine comme d'une possession et ne sait pas distribuer largement au pauvre est le misérable esclave de ses biens au lieu d'en être le maître. » Et, plus loin⁶⁷² : « [...] ô riches, le jour est proche, priez pour obtenir le pardon de vos péchés, rendez en bienfaits les dons que vous avez reçus. C'est de Dieu que vous tenez ce que vous devez offrir. C'est de ses biens que vous lui acquittez votre dette. » Le riche est donc fou s'il garde pour lui les dons de Dieu. Honorius explique bien cette pensée : « Je vous rappelle, riches, que le riche Seigneur a voulu que vous soyez les pères des pauvres. Rappelez-vous que vous êtes venus nus dans ce monde et que vous en sortirez nus. Et puisqu'alors vous devrez laisser aux autres vos richesses, hâtez-vous de les envoyer maintenant par les mains des pauvres dans les trésors du ciel pour que, lorsque les vers dévoreront vos chairs dans le tombeau, vous-mêmes soyez reçus dans le tabernacle éternel. Vous devez décorer les églises avec des livres, des poteaux et autres ornements, restaurer celles qui sont tombées ou ont été détruites, augmenter les prébendes des services pour Dieu, être présents par cela à leurs prières, construire des ponts et des rues, par cela vous préparez le chemin vers le ciel ; offrir des hôpitaux aux pauvres, aux nécessiteux et aux pèlerins, la nourriture et les vêtements nécessaires, par là méritez les richesses éternelles. Si vous faites cela, vous trouverez des richesses non moindres, mais multipliées, là où elles ne peuvent être emportées [...] »⁶⁷³

Sur la face gauche, un personnage habillé d'un vêtement ample, à larges manches et capuche, se tient derrière une corbeille pleine d'objets ronds. Il en tient un contre sa poitrine. Un serpent qui, à gauche de sa tête, s'enroule en une double boucle, s'approche de sa bouche. Les auteurs ont hésité entre une femme et un moine, entre la gourmandise et l'avarice, tel Bernard Craplet qui pense à l'avarice tenant une pièce sur son cœur⁶⁷⁴. Le serpent étant une représentation du péché, le fait qu'il s'approche de la bouche, et semble ainsi la désigner comme lieu du péché, incite à choisir plutôt le thème de la gourmandise. D'ailleurs il existe des commentaires associant l'avarice et la gourmandise. Basile de Césarée, à propos de Luc (XII, 15-21) et de l'avare⁶⁷⁵, écrit : « Le mal dont souffre son âme me paraît semblable à celui qu'éprouve le glouton : il aime mieux crever de glotonnerie que de partager les restes avec les pauvres. » Puis il poursuit⁶⁷⁶, à propos de Luc (XII, 20) où le riche est traité d'insensé, et mêle sans distinction l'avare et le glouton, les deux problèmes venant de la richesse : « O folie ! Si tu avais une âme de porc, quelle autre bonne nouvelle pourrais-tu lui annoncer ? Es-tu à ce point semblable aux bêtes, si peu intelligent quand il s'agit des biens de l'âme, que tu n'offres à la tienne, en signe de bon accueil, la nourriture de la chair, et que tu lui destines, à cette âme, tout ce que reçoivent les latrines ? [...] Mais puisque tes pensées sont terrestres, que tu as pour dieu ton ventre, que tu es tout charnel, asservi à tes passions, écoute le nom qui te convient, celui qu'aucun homme ne t'a donné mais le Seigneur lui-même : « Insensé ! » Cette nuit même, on te redemandera ton âme ; et ce que tu as mis en réserve, pour qui sera-t-il ? » Le terme d'insensé, appliqué à l'avare, fait écho au « fol » du tailloir, montrant bien la même pensée.

⁶⁷¹ AMBROISE éd. HAMMAN, p. 54.

⁶⁷² *Ibid.* p. 57.

⁶⁷³ P. L. 172, 864 B, *Sermo generalis, Ad dives*.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ FLAVIAN 1995, p. 124.

⁶⁷⁶ *Ibid.* p. 171.

La face droite représente un homme, vêtu de la même tunique que les démons et que sans doute l'avare, mais qui semble nettement plus courte. Il porte sa main droite à sa tête au niveau des yeux et du front, et tient de la main gauche un bâton au-dessus de sa tête. Cette face a peu été commentée, car elle pose un problème d'identification. Bernard Craplet⁶⁷⁷ y voit un Harpagon en proie à une vive douleur parce qu'on lui a volé son argent ; Charles Flavian⁶⁷⁸ l'interprète comme « un bourreau venant punir l'avarice sur instruction de la justice divine ». Plusieurs textes de la Bible parlent du bâton comme punition du vivant de l'insensé : par exemple, Pr. (X, 13) : « Sur les lèvres du Sage se trouve la Sagesse ; et une verge sur le dos de celui qui manque de cœur » (ce que la version plus moderne de la *Bible de Jérusalem* traduit par : « Un bâton sur le dos de l'insensé ») ou Pr (XXVI, 3) : « Le fouet est pour le cheval, le mors pour l'âne, et la verge pour le dos des imprudents », mais là, c'est le personnage qui tient lui-même le bâton.

La punition de l'avare étant représentée sur la face principale, on a du mal à retenir une de ces hypothèses. On peut penser alors à une autre solution : on a déjà, sur les deux autres faces, l'avare et la gourmandise (ou la glotonnerie) qui sont des variantes du même sujet, on peut donc imaginer que la dernière face introduit une troisième variante. On pense alors à une fête qui, selon la tradition, est restée très vive à Orcival pendant très longtemps⁶⁷⁹ : la fête des fous. Dans les poèmes de Gauthier de Châtillon⁶⁸⁰, plusieurs textes se réfèrent à cette tradition et en particulier à la journée extra liturgique associée à la fête de l'Incarnation désignée comme « la solennité du bâton ». Le court poème qui y fait clairement allusion⁶⁸¹ pourrait se traduire ainsi : « Le bâton dessèche dans les avares les flots généreux de l'avarice ; celui qui était avare sort prodigue par la force du bâton ; donc le bastonneur fait mieux que le siècle, destructeur de la pingrerie grâce à la largesse [...] » L'auteur de l'article procède à des coupures qui n'aident pas à la bonne compréhension, mais un autre poème⁶⁸² permet de comprendre que la fête de la circoncision du Christ associée à cette évènement, renvoie symboliquement à l'ablation des péchés. La fête des fous est donc ouvertement justifiée, ce jour-là la hiérarchie est effacée et une grande liberté est tolérée pour tous. Le porteur de bâton, considéré comme un chef provisoire, poursuivait les vices chez ses compatriotes et s'attaquait principalement aux avarés. Jean-Marie Fritz, dans son étude sur les fous, dit : « La fête des fous est tout le contraire d'une fête marginale ; elle s'inscrit au cœur de l'organisation liturgique et obéit à un code bien précis. Par exemple, autour de Noël, lors des vêpres et précisément au moment où le chantre entonne le « *De posuit potentes de sede* » du *Magnificat*, les enfants de chœur ou les diacres chassent les chanoines des hautes stalles et s'installent aux meilleures places, avant de dire eux-mêmes la messe. »⁶⁸³. Il s'agit donc d'une attaque contre l'orgueil des grands.

Dans cette hypothèse, le geste du personnage portant la main à son front et surtout la tête renversée en arrière, caractériserait la « folie » du personnage, et son habit identique aux autres en ferait une variante. Le problème reste le costume : laïc ou religieux ? Si la capuche du personnage de gauche incite à voir un religieux, pour les deux autres la lecture est moins évidente, et la fête des fous ne peut être envisagée que dans le cadre religieux. Pourtant, il ne serait pas aberrant de voir, comme à

⁶⁷⁷ CRAPLET 1955, p. 75.

⁶⁷⁸ FLAVIAN 1995, p. 124.

⁶⁷⁹ MALLETT 1894, p. 74-76. L'auteur précise que c'est le curé Jacques Toizat, à la fin du XVI^e siècle qui supprima définitivement « ces insolences et ces désordres » qui étaient « les derniers débris de ces mystères et de ces fêtes du Moyen Âge que l'Église, bonne mère, facile et souriante, autorisait et protégeait tant qu'ils ne dégénéraient pas en abus. »

⁶⁸⁰ WILMART 1937, p.121.

⁶⁸¹ *Ibid.* p. 136, I, n°3, 2^e série.

⁶⁸² *Ibid.* poème 29, p. 362.

⁶⁸³ FRITZ 1992, p. 69.

Issoire (les centaures chasseurs), au même emplacement, un discours représenté sur les chapiteaux s'adressant avant tout aux religieux.

2 - Personnages et aigles (S3O) (fig. 327)

Ce chapiteau fait face au précédent et tous les deux encadrent l'entrée par la porte sud. Deux personnages occupent les angles de la corbeille, ils sont debout, les jambes légèrement pliées et écartées. Leur vêtement ras-le-cou, à manches longues mais s'arrêtant aux genoux, est fortement plissé sur son ensemble ce qui ne nous donne pas d'indice sur leur identité. Le personnage de gauche ouvre la bouche et a posé ses deux mains sur le bas de son ventre, ou au niveau de son sexe, comme pour le cacher ou plutôt attirer l'attention dessus puisqu'elles ne sont pas jointives, alors que le second a la bouche fermée et tient une haute feuille dont le haut vient cacher son entre-jambe. Derrière eux quatre aigles, rejoignent leurs ailes sur les angles et les deux de la face principale se touchent par le corps. Ils tournent leurs têtes vers les personnages, deux à deux, et semblent les protéger de leurs ailes : la tête de chaque personnage s'inscrit dans l'arc décrit par les ailes. Ces aigles sont perchés sur de courtes feuilles, une sous chaque patte, une feuille supplémentaire, moins régulière, s'inscrit entre les jambes du premier personnage. Les deux personnages sont identiques, on peut donc penser à un même personnage dans une histoire en deux épisodes, puisque leur attitude change ; mais les aigles sont semblables. L'idée des ailes protectrices de Dieu se trouve plusieurs fois dans les psaumes⁶⁸⁴, mais ici il y a quatre aigles, ce qui ne rend pas évidente la référence. On peut alors revenir à l'idée plus générale d'élévation spirituelle.

Le premier personnage, les mains sur le ventre, la bouche ouverte, peut suggérer la douleur, le mal de ventre (par exemple dans Jr. XXX, 10), mais l'ambiguïté de l'image peut aussi suggérer le rire, ce qui paraît plus vraisemblable, la douleur étant le plus souvent exprimée par une grimace (voir les représentations de damnées en enfer). Cela renverrait alors aux commentaires de saint Paul pour qui le ventre est synonyme de plaisirs terrestres, par exemple : Rm. (XVI, 18) : « Car de tels hommes ne servent point le Christ mais leur ventre » ; Ph. (III, 19) : « (il y en a beaucoup) dont la fin sera la perdition, dont le dieu est le ventre, qui mettent leur gloire dans leur ignominie, et qui n'ont de goût que pour les choses de la terre. » Le second personnage, dans cette hypothèse, serait celui qui a changé de préoccupation, il tient une feuille qui cache son ventre et symbolise souvent le renouveau ; il ferme la bouche, ce qui l'identifie à ceux qui se taisent, font silence, vertu très recommandée dans le milieu monastique et déjà l'attribut de l'homme raisonnable dans la Bible.

Il faut rapprocher ce chapiteau de celui de Saint-Sernin de Toulouse (tribune du transept sud) dont l'iconographie est assez semblable (fig. 328) : deux personnages placés également sous de grands aigles, dont l'un montre son sexe alors que l'autre le cache. Les différences sont pourtant importantes : les personnages sont nus, chacun tient l'aile d'un des aigles d'une main alors que l'un a son autre bras dans la gueule d'un lion et l'autre s'en sert pour cacher son sexe. Q. et D. Cazes pensent également qu'il s'agit sans doute d'une histoire en deux images, le personnage cherchant la protection des aigles contre le danger représenté par le lion, donc « un sens allégorique orienté vers la recherche du salut.⁶⁸⁵ »

On peut conclure en disant que, face au péché d'avarice, ce chapiteau exprimerait une idée plus générale, celle de l'homme pécheur qui peut changer. C'est en oubliant son corps et ses plaisirs, en se concentrant, en écoutant, en se taisant, que cela lui sera possible. Et surtout grâce sans doute à la protection des aigles, représentant l'élévation spirituelle nécessaire à la conversion. Mais peut-être

⁶⁸⁴ Ps. (XVI, 8), (LVI, 2), (LX, 5), (LXII, 8), (XC, 4).

⁶⁸⁵ CAZES 2008, p. 154.

aussi faut-il penser aux psaumes qui, plusieurs fois, font allusion à l'image des ailes renvoyant à la protection divine, en particulier Ps. (XVI, 8) : « [...] sous l'ombre de vos ailes, protégez-moi. », Ps (LVI, 2) : « [...] Et à l'ombre de vos ailes, j'espérerai jusqu'à ce que l'iniquité soit passée. », Ps. (LX, 5) : « J'habiterai dans votre tabernacle durant des siècles : je serai abrité et à couvert sous vos ailes. », etc...

3- Singe tenu en laisse (N2O) (fig. 329)

Un homme barbu occupe le centre de la face principale et est encadré par deux plantes placées en arrière-plan. Il est vêtu d'une robe aux larges manches, le buste est marqué de deux double plis arrondis, une ceinture marque la taille et un motif en tresse en part, descendant verticalement au milieu de la robe, comme un galon décoratif. Il tient dans chaque main une corde qui est passée autour du cou de deux êtres placés aux angles de la corbeille. Ces êtres devaient être particulièrement bestiaux puisqu'ils ont été martelés et leurs têtes sont devenues illisibles. Ils sont accroupis, jambes écartées, exhibant leurs attributs sexuels, bien visibles sur celui de gauche, remplacés par des trous sur l'autre. Celui de gauche pose ses deux mains sur son ventre, geste assez semblable à celui du personnage de gauche du chapiteau précédent, celui de droite pose ses mains sur ses cuisses, semblant par là les écarter.

Le thème du personnage, tenant en laisse un singe, est bien connu, et a déjà été rencontré plusieurs fois, rappelons qu'un exemplaire est dans le déambulatoire sud de cette même église, lui aussi rendu presque illisible par un ciseau acharné, mais ici le personnage est très différent : il est de type *oriental* par sa robe décorée et sa barbe longue, verticale et rectangulaire. Dans la région, le seul personnage pouvant lui être comparé est le mauvais riche de l'église de Besse-en-Chandesse (63) (**fig. 330**). Dans le contexte de la parabole du mauvais riche, la référence à l'Assyrie, donc à Babylone, toujours opposée à Jérusalem et symbole du mal, peut se comprendre, mais ici, le sujet est d'habitude l'homme nouveau qui contrôle son double pécheur. Cette connotation positive semble être présente dans l'exemplaire du déambulatoire (Sd1) de facture plus classique. Ici cette référence à l'Assyrie perturbe le système : on peut comprendre alors un degré de plus dans le mal, puisque les « singes » semblent être plus bestiaux et l'homme nouveau fait encore référence au mal. Richard de Saint-Victor (1110-1173) explique : « Le roi des Assyriens, c'est-à-dire le diable, non seulement accable le peuple de l'Église en l'assiégeant et le dévastant chaque jour avec son armée, mais surtout en arrachant ceux qui se sont engagés dans les péchés à leur patrie, c'est-à-dire celle des vertus et des bonnes œuvres, il les transporte dans une terre étrangère, une région de dissemblance⁶⁸⁶.

Mais les Évangiles rappellent que la ville de Ninive a fait pénitence, Dieu leur avait envoyé Jonas, ils se sont convertis et Dieu leur a pardonné. Si l'on retient l'hypothèse de la référence à l'Assyrie, tout en gardant l'idée de l'homme nouveau qui a décidé de changer de vie en contrôlant son double pécheur, on aurait alors un élargissement du sujet, un degré supplémentaire dans la gravité de la situation, étendue à un peuple et même à la terre entière (si l'on retient l'analyse de Richard de Saint-Victor). Idée qui serait une référence à la suite de l'Épître aux Colossiens (III, 11) qui parle du vieil homme et de l'homme nouveau (référence habituelle du singe tenu en laisse) puis étend le propos au monde entier : « Renouvellement où il n'y a ni Gentil, ni juif, ni circoncision, ni incirconcision, ni barbare, ni Scythe, ni esclave, ni libre, mais où le Christ est tout en tous. » Partant des Scythes et des barbares cités dans le texte, qui eux aussi sont destinés à être sauvés, et utilisant l'image plus caractéristique visuellement des Assyriens, et surtout plus connue à cause des nombreuses citations

⁶⁸⁶ JAVELET 1967, p. 280.

bibliques (en particulier l'histoire de Daniel), le concepteur a placé ici une image-choc, destinée à marquer les esprits, ce qui n'a pas manqué de lui être fatale.

4 - Tête de personnage entre deux griffons siamois (Sg2) (fig. 331)

Une couronne de feuilles constitue un premier niveau, le deuxième niveau étant occupé par un aigle, vu de face et étalant ses ailes, sur la face droite, deux griffons sur la face principale et un arbre sur la face gauche. Les deux griffons de la face principale sont et vus de profil, se raccordant au milieu de leur corps. Leurs têtes, tournées vers l'extérieur, ne sont pas placées aux angles de la corbeille qui sont occupés par des feuillages sur lesquels ils posent une patte au niveau inférieur, et devant lesquels la deuxième patte est levée au deuxième niveau. Le griffon de gauche tient, dans cette patte levée, un objet rond, son corps est entièrement couvert de plumes, comme si sa nature d'aigle avait tout envahi. Le griffon de droite possède au contraire un corps lisse, le plumage s'arrêtant aux ailes. Leurs ailes prolongent leurs pattes et se réunissent au dé de la corbeille, formant un triangle dans lequel est placée une petite tête de personnage. La disposition rappelle celle des génies aux boucliers, mais l'idée n'est pas évidente : protection ? Double nature de l'homme ? Rien ne nous permet de comprendre cette image insolite. Il faudrait sans doute savoir ce que représentent l'objet rond et ce que signifient les corps siamois. En tout état de cause, ce dédoublement du corps renvoie à ce que Jean Wirth étudie sous le nom de « split représentation ». Il en explique les origines, en montre des exemples, mais ne pense pas à une signification particulière, le procédé étant, pour lui, une variante des systèmes de perspective⁶⁸⁷.

5 - Aigles (N3O) (fig. 332)

Plus classiquement, un chapiteau, placé au nord, représente deux aigles étalant largement leurs ailes qui se rejoignent au centre de la face principale, leurs corps étant placés sur les angles de la corbeille. Ils occupent tout l'espace, seule une petite feuille vient combler le vide entre leurs pattes au centre de la face principale. Ils sont perchés sur des formes ovoïdes pouvant suggérer des pierres, une sous chaque patte.

6 - Personnage derrière les feuillages (Ng1) (fig. 333)

Un personnage, vu à mi-corps, très semblable à celui rencontré dans l'avant-nef (N6E) est placé sur la face latérale droite du premier chapiteau du mur gouttereau nord de la nef, visible donc seulement du déambulatoire ou du transept. La sculpture est plus habile que celle de l'avant-nef, ce qui permet, par comparaison, de penser qu'il s'agit bien d'un personnage qui brandit des feuilles et non de bras prolongés par des feuilles. Mais cela ne nous éclaire pas sur l'idée exprimée.

7 - Têtes de personnages (Sg1, S1S, N1N) (fig. 334)

Trois chapiteaux montrent des petites têtes de personnages dans les feuillages, deux qui se font face (Sg1 et S1S) les présentent au dé de la face principale, le troisième au dé de sa face gauche, encadrée par deux volutes. Si les deux premières sont plus naturalistes avec des cheveux et une barbe pour la première, la troisième (N1N) est très schématique, entièrement lisse.

h - Les chapiteaux à feuillage

⁶⁸⁷ WIRTH 1999, p. 116-122.

Ce sont les plus nombreux et ils ont été bien étudiés par Laurence Cabrero-Ravel, Brigitte Ceroni, Maryse Durin-Tercelin et *alii*⁶⁸⁸. Ces auteurs les ont classés par catégories⁶⁸⁹ en les comparant à leur modèle corinthien et ont fait plusieurs remarques : le chapiteau N4O est unique en Auvergne⁶⁹⁰, le Ng2semble interrompu dans sa réalisation et un chapiteau (S4S) présente des feuilles torsadées. Cet ensemble est évidemment d'une grande richesse, et il est bien difficile de repérer une organisation. Mais partant de ces remarques faites sur les chapiteaux sortant de l'ordinaire, on peut noter que des chapiteaux particulièrement originaux et soignés sont regroupés au niveau des quatrièmes piliers (**fig. 335**).

D'abord le chapiteau (N4O) remarqué par les auteurs précités⁶⁹¹ : « Certes, l'on retrouve, au niveau médian, une couronne de feuilles d'acanthé mais elle est enserrée par deux registres de feuilles retombantes formant collerette alors que la partie inférieure, de forme tronconique, est décorée d'un motif de grille. » Celui qui lui fait pendant, sur la face est du même pilier (N4E), est particulièrement remarquable par les détails ajoutés au schéma habituel du caulicole central : palmettes inversées au centre dont celle du haut se complexifie en trois embranchements, fins liens réunissant les volutes, et petites palmettes montée sur tige sortant des feuilles d'angle pour venir combler les vides laissés entre les volutes. Ce dernier détail n'existe, à ma connaissance, nulle part ailleurs. Du côté du sud (**fig. 336**)deux chapiteaux sont également à remarquer. D'abord un chapiteau (S4S) (portant un décor dissymétrique : deux tiges torsadées produisent des feuilles dont les stries semblent prolonger celles des tiges, mais l'une s'étale largement en produisant une feuille ouverte et une fermée, plus une volute, cachant en partie la feuille unique produite par l'autre tige d'où sort également une volute. Sur la face droite deux feuilles de la même facture sont inclinées en direction de la face centrale, alors que sur la face gauche elles se réunissent pour former une cavité ovale.

Le chapiteau (Sg4)placé sur le mur gouttereau, à ce niveau, est également remarquable, mais cette fois, en vertu de sa stricte géométrie et la simplicité du motif répété : trois rangs de feuilles, seulement marquées de nervures, empilées et liées par deux au centre, terminées en haut par une palmette. Celui du mur gouttereau nord (Ng4) est constitué de grandes feuilles lisses mais, en haut de la corbeille, entre elles, descendent deux petites feuilles en forme de cœur, là aussi un motif inhabituel.

Conclusion : organisation d'ensemble (Plan 21)

Ayant déjà observé des zones délimitées par des chapiteaux spécifiques dans d'autres églises, il faut examiner si cette analyse nous amène au même constat. On peut seulement remarquer que l'accumulation de chapiteaux remarquables au niveau des quatrièmes colonnes délimite à l'ouest la troisième travée, celle où s'ouvre la porte sud, qui est marquée également à l'est par deux colonnes interrompues (**fig. 338**), qui se terminent par une tablette débordante placée très haut, au niveau du sommet des baies des tribune. Ces deux éléments en font un couloir privilégié de pénétration dans l'édifice, marqué à l'entrée par deux chapiteaux figurés exceptionnels et par des feuillages tout aussi particuliers à l'ouest. Puis le parcours, en remontant la nef, se termine, au niveau du transept, par un regroupement de toutes les petites têtes de personnages (N1N, S1S, Sg1) auxquelles il faut ajouter le personnage vu à mi-corps (Ng1), c'est-à-dire quatre chapiteaux sur les six placés à ce niveau. On peut également remarquer que les deux colonnes interrompues séparent la nef en deux parties égales de deux travées.

⁶⁸⁸ CABRERO-RAVEL 2008, p. 28-35, 59-67.

⁶⁸⁹ *Ibid.* p.59-67.

⁶⁹⁰ *Ibid.* p.32.

⁶⁹¹ *Ibid.*

E – Chapiteaux de la nef de Saint-Nectaire (Plan 22)

La nef de l'église de Saint-Nectaire comprend quatre travées et six colonnes. Deux autres églises seulement, dans la région, ont une nef à colonnes : Besse-en-Chandesse (63) et Chauriat (63), sans que l'on puisse établir un lien entre ces trois édifices. On remarque aussi que, sur les six chapiteaux figurés, placés sur les murs gouttereaux et les piliers ouvrant sur le transept, deux sont presque identiques à ceux de Notre-Dame-du-Port (Tentation du Christ, lutte des anges contre des démons) et que deux font référence à Saint-Pierre de Mozac, par leur sujet (insensé chevauchant un bouc) ou par le style de sculpture (Moïse sauvé des eaux).

1 - Les chapiteaux des colonnes

Tous les chapiteaux de ces colonnes sont sculptés de feuilles lisses (**fig.339**), sur deux rangs pour quatre d'entre eux (N2, S2, S3, S4) ou trois rangs pour les deux autres. (N3-N4). La première catégorie peut elle-même se diviser en deux parties, deux chapiteaux ont deux feuilles centrales sur la deuxième couronne (S2 et S4) alors que sur les deux autres (N2 et S3) il n'y en a qu'une seule. Mais dans le premier groupe, un chapiteau (S4) se distingue de nouveau : les feuilles de la première couronne sont alternativement courtes ou longues et dans les angles supérieurs les formes ressemblent à des feuilles en négatif. Pour résumer, seuls deux chapiteaux semblent vraiment identiques (N3 et N4)(fig.), tous les autres sont individualisés. J. Baschet, J. C. Bonne et P. O. Dittmar ont fait la même analyse⁶⁹² et expliquent : « la distribution de ces chapiteaux semble très calculée. » puis il décrit en détail la disposition et la taille des feuilles les unes par rapport aux autres.

Les deux colonnes les plus proches du transept (N2 et S2) (**fig. 340**) possèdent en plus un élément figuré qui vient perturber le système. Sur la face sud du chapiteau du nord (N2), une des deux feuilles lisses de la première couronne, celle de gauche, a été remplacée par une feuille découpée très finement travaillée. On pourrait penser que la feuille épannelée a été sculptée, et que le chapiteau a été mis en place avant que la sculpture soit terminée. Mais le chapiteau lui faisant face (S2) comporte une anomalie semblable. Il se distingue d'abord par les angles supérieurs de la corbeille (sorte de crochets ou palmettes) et sur sa face sud la deuxième couronne de feuilles a été remplacée par une tête crachant des feuillages. Ici, on ne peut douter de la volonté de faire différent : si des feuilles épannelées avaient précédé cette figure, la matière aurait manqué. La feuille ciselée et la tête ont aussi été remarquées par les auteurs d'*Iter et locus* qui donnent la même analyse que celle que j'avais fait dans ma précédente étude⁶⁹³ : il ne s'agit pas de chapiteaux inachevés « mais l'emplacement de cette singularité [...] vaut probablement césure, annonce d'une nouvelle étape dans la progression vers le sanctuaire et promesse d'un épanouissement achevé. ⁶⁹⁴» Si la formule est un peu emphatique et excessive, l'idée d'un repaire spatial à ce niveau semble crédible.

On peut aussi remarquer que ce masque de grande taille est finalement très difficile à voir, vu l'étroitesse du bas-côté et la hauteur du chapiteau. Il s'agit d'un visage lisse, sans détails particuliers, où seuls les yeux, le nez et la bouche sont représentés, le relief du nez se prolonge formant arcade au-dessus des yeux et la bouche est encadrée par des commissures des lèvres très marquées. Elle est placée au dé de la corbeille. De sa bouche sortent, vers le bas, deux tiges : celle de droite produit deux

⁶⁹²BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, p. 18

⁶⁹³ GUILLAUMONT 2010, p.315 et suivantes. Même s'il ne semble pas connaître mon ouvrage datant de 2010, d'ailleurs, il ne cite aucune étude régionale.

⁶⁹⁴ BASCHET 2012, p. 18.

feuilles trilobées ressemblant à des fleurs de lys et échelonnées le long de cette tige, celle de gauche aussi, mais la première feuille sort directement au départ de la tige ; elles produisent aussi, chacune, une petite feuille allongée qui vient encadrer le visage. On peut rapprocher ce motif des autres masques crachant des feuillages déjà trouvés, en particulier celui du déambulatoire de cette même église (porteurs de moutons, chapiteau (Std) : nous avons alors conclu à une représentation de l'énergie créatrice de la nature. Mais la tête était alors en bas de la corbeille, à l'envers et crachant les végétaux vers le haut, ce qui semble plus logique pour une représentation de la terre. Ici cette création vient d'en haut, et semble donc dominer. Pourrait-elle suggérer justement que la vie vient d'en haut, de Dieu ? Cette idée semble confirmée par le tympan de l'église de Saint-Julien de Mars-sur-Allier (58) sur lequel une tête crachant des feuillages, de très grande taille, occupe presque la moitié de l'espace (**fig. 341**) et domine le Christ dans sa mandorle entouré des apôtres ; ou encore la petite tête qui produit des feuillages au sommet de la voussure du portail de l'église de Chassignolles (43), végétaux qui se terminent, en bas, par un singe et un arbre, suggérant une image de la création (**fig. 342**).

2 - Tentation du Christ (Sg2) (**fig.343**) et anges combattant des démons (Sg1) (**fig. 344**)

Ces deux chapiteaux sont, à quelques détails près, les mêmes qu'à Notre-Dame-du-Port : mêmes personnages, même disposition. Mais alors qu'à Notre-Dame-du-Port est représentée la seconde tentation (selon Luc ou troisième selon Matthieu), ici il s'agit de la première, celle où le diable lui propose de transformer les pierres en pains pour calmer sa faim et montrer qu'il est Dieu, le cube que désigne le diable de sa main droite représentant très probablement une pierre. L'épisode est raconté dans l'évangile de Matthieu (IV, 3-4)⁶⁹⁵ : « Et le tentateur s'approchant, lui dit : Si vous êtes le fils de Dieu, dites que ces pierres deviennent des pains. Jésus, répondant, dit : il est écrit : l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu. » Le même personnage avec encensoir est représenté sur la face latérale gauche, mais ici il s'agit bien d'un ange, une de ses ailes étant bien visible derrière le Christ, ce qui vient confirmer l'hypothèse de la représentation de la conclusion de l'histoire Mt (IV, 11) : « les anges s'approchèrent et ils le servaient ». Ici l'ange est particulièrement beau et le sculpteur particulièrement habile. Une autre remarque concerne les gestes du Christ : alors qu'à Notre-Dame-du-Port il montrait du doigt de la main droite le diable et tenait son vêtement de la main gauche, ici il montre la pierre de la main droite et fait un geste en direction du diable : le pouce et le majeur réunis, les autres doigts tendus, geste que l'on trouve quelque fois sur les représentations du Christ en gloire dans sa mandorle, mais exécuté de la main droite.

Le chapiteau représentant la lutte des anges contre les démons est également semblable à celui de Notre-Dame-du-Port : à droite, lutte contre un dragon, à gauche, lutte contre un diable. On se pose alors le problème de la copie : influence de l'un sur l'autre ? Même sculpteur ? À cette deuxième question on peut répondre non : le style de la sculpture est différent. Il faudra voir, dans le cadre de l'étude des datations, lequel peut être antérieur. Contrairement à ceux de Notre-Dame-du-Port, ces deux chapiteaux n'encadrent pas la porte latérale, seule la Tentation du Christ est placée à droite de cette entrée, donc dans une position presque similaire. Le combat des anges semble ici ouvrir sur le transept.

3 - Saint dans une mandorle (S1O) (**fig. 345**)

Le troisième chapiteau figuré de la partie sud représente, sur la face principale, un personnage nimbé assis sur un siège donc on voit le haut des bras et les pieds arrondis qui encadrent une tête de personnage, enfoncée jusqu'aux yeux, sur laquelle il repose ses pieds. Sa position est totalement

⁶⁹⁵ Et aussi dans celui de Lc. (3-4).

symétrique et frontale, et les plis du vêtement bien parallèles. Les saint sont souvent représentés les pieds sur ce qu'ils ont vaincu, souvent le péché représenté par un dragon ou un monstre, mais ici la tête est ordinaire, sans attributs spécifiques, les pieds du siège lui formant bizarrement comme une auréole. Il adopte la position de l'orant, mains tendues vers le ciel. Il faut noter que la mandorle n'est pas fermée et semble s'enfoncer dans le sol en même temps que la tête. De plus une sorte de drapé y est attaché dans le haut de sa partie gauche et se développe en nombreux plis, descendant en éventail jusqu'à la pointe de la flèche sur la face gauche. Ce drapé forme, à son point de départ, de petits plis serrés touchant la main droite du saint et ressemblant à trois doigts ou à un triple lien autour de la mandorle.

Sur la face gauche un personnage debout tend un arc, flèche en direction de la tête du saint. Il n'a pas de carquois mais des flèches en réserve passées dans sa ceinture. Sur la face droite, un personnage à la position contorsionnée, tête renversée en arrière, a posé sur le ventre d'un autre personnage une fourche à trois dents. Celui-ci, debout, bien droit, tient sa main droite horizontalement paume ouverte vers le haut, juste en dessous de sa main gauche paume ouverte verticalement. Il ne se défend pas et décrypter ce geste permettrait sans doute de comprendre le propos.

Ce saint n'a pas été identifié et chacun a essayé de trouver une solution. Les candidats proposés ont été saint Sébastien à cause de l'arc et des flèches ou saint Auditeur, compagnon de saint Nectaire dont on ne connaît rien mais dont la tombe, d'après la tradition, se trouverait dans cette partie de l'église. Jérôme Baschet pense que son identité est sans importance, le propos étant de proposer une opposition forte avec le chapiteau de l'âne à la lyre⁶⁹⁶. Comme on l'a déjà fait remarquer, les représentations de saints sur les chapiteaux de la région sont très rares, et ne concernent que quelques patrons des églises. Il est d'autant plus intrigant d'en trouver deux dans la même église (histoire de saint Nectaire dans le rond-point du chœur). De plus, un saint dans une mandorle est également une iconographie exceptionnelle en Auvergne. De nombreux exemples sont visibles dans le Limousin mais là aussi, quand il n'y a aucun attribut particulier, l'identification est problématique⁶⁹⁷. On peut aussi citer les chapiteaux provenant du chœur de l'abbatiale de Cluny avec les représentations des tons du plain-chant par des personnages inscrits dans une mandorle. Pour finir citons encore Saint-Sernin de Toulouse : un chapiteau de la tribune du bras sud du transept représente également un saint dans une mandorle⁶⁹⁸. Les auteurs font remarquer qu'en l'absence de nimbe crucifère il ne s'agit pas du Christ, comme l'avaient écrit les auteurs précédents, et qu'il bien difficile de proposer une hypothèse.

4 - « Moïse sauvé des eaux » (Ng2) (fig. 346)

C'est l'identification est généralement admise pour ce chapiteau mais, semble t-il par défaut, de nombreux auteurs n'étant pas convaincus par cette conclusion.

Sur la face droite, une femme habillée d'une longue robe marquée de profonds plis et voilée, présente, à la verticale, un nourrisson sanglé dans un berceau rectangulaire et dont on ne distingue que le visage. De la main droite elle lève le berceau, la main gauche étant posée à plat sur le bas du visage de l'enfant. Ces deux gestes encadrent le visage de l'enfant. La direction oblique du corps de la femme, soulignée par l'ondulation du voile, et de celle du berceau qui lui est parallèle laisse, en haut et à droite, un espace vide triangulaire rempli par une grosse fleur à double corolle. Les deux têtes sont l'une au-dessus de l'autre, placées sur l'angle de la corbeille, mais l'ensemble est entièrement tourné

⁶⁹⁶ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, chap. III, p. 18-21.

⁶⁹⁷ PROUST 2004 : p. 112, saint Martial; p. 132 et 133, saint Pierre et saint Paul ; p. 134-135, plusieurs saints ou évêques.

⁶⁹⁸ CAZES 2008, p.168.

vers l'est, ne participant pas et étant presque invisible lorsque l'on est en face de la face principale, comme s'il s'agissait de deux scènes indépendantes.

Pourtant le lien se fait par la gueule d'un animal qui semble menacer le berceau : sa gueule ouverte munie de dents acérées s'approche de l'angle du berceau. Au-dessus, inséré entre ces deux triangles, en arrière-plan, un homme tient contre lui un bâton dont la pointe bifide arrive presque à l'angle droit de la corbeille à côté de la tête de la femme. À gauche de son visage, au même niveau, un animal plus petit sort de derrière sa tête, et se dirige vers la gauche, en sens inverse donc du premier. Entre les deux animaux un troisième, se dirigeant également vers la gauche, de taille intermédiaire, semble monté sur le premier. Comme sur la face droite, la composition en oblique laisse vide un espace triangulaire occupé cette fois par une plante feuillue à deux tiges se terminant par un fruit placé juste sur le museau de l'animal du haut. On a donc une composition d'ensemble pyramidale qui met l'homme au centre du sujet, entre la femme au berceau et les trois animaux. Il faut aussi remarquer que cet homme est en arrière-plan et l'étagement des trois animaux incite à voir une tentative de profondeur : le plus petit en arrière et le plus gros devant, l'alternance des directions (tête à droite ou à gauche), produit l'effet d'une file d'animaux sortant de derrière l'homme et s'approchant, par tournants successifs, du berceau (comme sur une route serpentant pour descendre d'une montagne).

Voir dans cette image Moïse sauvé des eaux peut être justifié par la femme au berceau mais que représentent alors les autres éléments ? L'homme serait là pour la défendre du danger ? Bernard Craplet n'en dit rien, ne s'intéressant qu'aux chapiteaux du chœur. Jérôme Baschet⁶⁹⁹ pense qu'il s'agit d'un « chapiteau d'interprétation délicate [...] l'identification iconographique demeurant incertaine, il est particulièrement utile de raisonner en termes de signification génériques [...] il s'agit donc [...] d'une scène évoquant l'homme soumis à une menace animale (et/ ou diabolique) et parvenant néanmoins à y échapper [...] l'identification avec l'histoire de Moïse sauvé des eaux (Ex. II, 1-10) admise assez généralement, semble la plus plausible. » Il relève ensuite les obstacles à cette interprétation (pas d'évocation des eaux du Nil, personnage absent du récit biblique) mais finit par conclure que le concepteur a dû avoir « l'intention de mettre en évidence la portée allégorique » du récit vétérotestamentaire.

On ne peut qu'être d'accord avec cette analyse. Mais si on relit le récit de la Bible, le groupe des trois personnages pourraient être tout simplement l'illustration des premiers versets du chapitre (Ex. II, 1-3) : « Après cela un homme de la famille de Lévi sortit et prit une femme de sa race ; laquelle conçut et enfanta un fils ; et le voyant beau, elle le cacha pendant trois mois. Mais comme elle ne pouvait plus le cacher, elle prit une corbeille de jonc, et l'enduisit de bitume et de poix ; puis elle mit dedans le petit enfant [...] » Il s'agirait donc de la représentation des parents de Moïse s'appêtant à laisser leur enfant. Cet épisode est la conséquence de l'oppression de Pharaon sur les Hébreux en exil, qui ordonne de jeter dans le fleuve tous les enfants mâles. On comprend alors que les animaux féroces qui approchent pourraient représenter cette menace, les envoyés du pharaon chargé d'éliminer cet enfant mâle. Reste un dernier détail, pourquoi l'homme, donc le père de l'enfant, tient-il un bâton ? Sans doute tout simplement en tant que chef et protecteur de famille, famille bien signifiée par le groupe serré des trois personnages, le bras gauche de l'homme cachant celui de la femme insiste sur le côté fusionnel du couple. Mais il y a plus, l'épisode est donné comme exemple de foi par saint Paul dans l'épître aux Hébreux (XI, 23) : « C'est par la foi que Moïse, étant né, fut caché pendant trois mois par ses parents, [...] ils ne craignirent point l'édit du roi. » En regard de cette exégèse, le manque d'eau n'est plus un problème, il s'agirait non pas du dépôt dans les roseaux, mais plutôt de la protection de l'enfant par ses parents, épisode précédent, et la femme n'est pas la fille du pharaon mais

⁶⁹⁹BASCHE T BONNE DITTMAR 2012-1, chap. III, p. 24-25.

la mère de Moïse. L'image représenterait donc les parents de Moïse protégeant leur enfant (l'homme avec son bâton, la femme avec sa main protectrice) des menaces de Pharaon, représentées par les animaux et, de plus, renverrait à l'idée de foi, idée que l'on avait justement trouvée dans l'analyse du rond-point et qui semble se confirmer comme fil conducteur de l'iconographie d'ensemble du bâtiment. Du point de vue plastique, l'iconographie ne met pas en évidence, comme le plus souvent, les trois faces de la corbeille du chapiteau mais, comme on l'avait déjà vu à Saint-Pierre de Mozac avec l'histoire de Jonas, partage la surface générale en deux parties égales se séparant au milieu de la face principale. On peut se demander alors si l'auteur (concepteur ou sculpteur) ne serait pas le même, d'autant plus que le style la facture de la sculpture est identique.

En conclusion, on peut remarquer que les représentations de l'histoire de Moïse sont rares à l'époque romane, alors qu'elles avaient été très nombreuses à la période paléochrétienne, sur les sarcophages et les peintures. On peut citer en particulier le cycle complet de la vie de Moïse à Sainte-Marie-Majeure de Rome. Mais même dans cet ensemble très vaste, l'épisode des parents de Moïse n'apparaît pas. Pour la région, on peut citer un sarcophage à Clermont dans la chapelle des Carmes Déchaux qui sert actuellement de maître-autel, mais là non plus l'épisode n'est pas retenu. Pour la période qui nous occupe, rappelons que Suger, dans le programme très complexe de ses vitraux, introduit des scènes de la vie de Moïse. Dans les verrières allégoriques de la chapelle de saint Pérégrin (vers 1140) en particulier, on trouve l'épisode où la fille du pharaon vient recueillir l'enfant, accompagné d'une inscription⁷⁰⁰ : « Moïse dans la corbeille est cet enfant que la jeune fille royale, l'Église, d'une âme pieuse réchauffe en son sein. » C'est cet épisode qui a été le plus souvent représenté, à cause sans doute des exégèses très nombreuses qui finiront au XIII^e siècle, dans les bibles moralisées, par voir dans la fille du pharaon la Vierge Marie prenant le Christ dans ses bras. C'est sans doute à cause de toutes ces occurrences bien connues que les historiens ont pensé à cet épisode pour le chapiteau de Saint-Nectaire. La représentation des parents est unique, à ma connaissance, et soulève le problème du but de ce choix et de la personnalité du concepteur. Si l'on tient compte de la citation de l'épître de saint Paul, c'est la représentation de la foi, celle de personnes ordinaires, qui est le sujet, cette foi permettant l'existence du personnage Moïse, démontrant ainsi que la foi peut engendrer de grandes choses. Un détail doit aussi être souligné : dans le texte il est dit que c'est à cause de sa beauté que l'enfant a été protégé, il est sous-entendu que la beauté physique est sensée refléter la beauté intérieure (idée communément admise et dont l'iconographie romane donne de multiples exemples ne serait-ce par son contraire : rides, balafres et autres difformités des diables) et cette croyance remonte donc très loin. C'est cette beauté intérieure, déjà décelée chez Moïse bébé, qui est donc à l'origine de son sauvetage.

5 - Âne musicien et insensé chevauchant un bouc (N10) (fig. 347)

Le personnage chevauchant un bouc est très semblable à ceux de Mozac, avec toutefois quelques variantes : il n'est pas nu sous son manteau et porte un bonnet, son bâton feuillu est à trois branches, deux d'entre elles sont sectionnées et la troisième produit deux feuilles qui remplissent tout l'espace. On avait conclu que ce personnage était un insensé, un fou, celui qui ne croit pas en Dieu et se livre alors à toutes sortes de folies, selon le psaume (LII, 1). Les variantes de l'iconographie ne semblent pas apporter d'indices significatifs mettant en jeu un changement de signification.

L'âne à la lyre est un thème très répandu, au moins quinze exemplaires en France. Tous les auteurs sont d'accord pour voir l'origine de ce thème dans la fable de Phèdre (auteur grec du 1^e siècle) : « L'âne voyant une lyre abandonnée par terre dans une prairie, s'approcha et essaya les cordes

⁷⁰⁰ SUGER éd. GASPARRI, p. 149.

avec son sabot, elles résonnèrent dès qu'il les toucha : « joli instrument parbleu, mais c'est mal tombé, dit l'âne, car je ne sais pas en jouer. Si quelqu'un de plus savant l'avait trouvé, il eût charmé les oreilles par de divines mélodies.⁷⁰¹ » Mais tous admettent également qu'à l'époque romane on connaissait cette fable par l'intermédiaire de Boèce (philosophe et poète latin du VI^e siècle) dont tous les clercs, lors de leurs études, avaient étudié le texte le plus célèbre, *De la consolation de Philosophie*, qui cite justement la fable de Phèdre : « Comprends-tu ces vérités⁷⁰², dit-elle, et pénètrent-elles jusqu'à ton cœur ? Ou es-tu comme l'âne devant la lyre ?⁷⁰³ »

L'expression donc, devenue proverbiale, pour signifier un lourdaud, caractérise la bêtise et l'hébétéde. Guy Villette signale, à propos de l'âne à la lyre de Chartres⁷⁰⁴, une lettre d'Abélard dans laquelle on retrouve cette référence : « Il est un âne devant une lyre le lecteur qui tient un livre et n'en comprend pas le sens. » La signification semble donc s'être conservée. Mais le problème est que, souvent, l'âne est accompagné d'autres animaux musiciens, comme par exemple, pour citer un exemple régional, celui du portail de l'église de Saint-Julien de Meillers (03) (**fig. 348**) où un lion tenant un archer joue de la vielle. Le propos semble donc s'être élargi et les variantes sont nombreuses⁷⁰⁵, incitant à penser que l'idée sous-jacente a évolué.

Un texte de Julien de Vézelay (vers 1080-1160)⁷⁰⁶ peut donner la solution. Dans un sermon sur *La perfection du juste*, il cite d'abord Aristote puis explique : « Alors que la nature nous a dotés de cinq sens que nous avons en commun avec les animaux, l'âme humaine tire de ces cinq sens des sensations agréables, mais deux seulement procurent plaisirs aux animaux : le goût et le toucher ; la vue, l'ouïe et l'odorat ne leur fournissent aucune jouissance. Par exemple, si l'on place devant les narines ou les yeux d'un animal un lis ou quelque autre fleur parfumée et belle à voir, il n'en éprouvera aucun plaisir de la vue ou de l'odorat [...] ou encore : c'est un délice d'entendre chanter, mais lui, **âne qui joue de la lyre**, n'éprouve aucun plaisir aux poèmes lyriques. Donc, deux sens seulement, le goût et le toucher, procurent à l'animal des sensations agréables. Dans notre demeure céleste, ces deux sens animaux verront s'éteindre, non pas leur faculté, mais la jouissance qui s'y rattache ; les délices procurés par les trois autres dureront toujours, et de merveilleuse façon. Notre œil verra [...] notre homme extérieur verra [...] Et pour les oreilles, qui pourrait, je ne dis pas décrire, mais seulement imaginer le ravissement ? D'un côté on entendra les chœurs angéliques chantant des hymnes, de l'autre les justes [...] chanteront ensemble la miséricorde et le jugement. Là-haut, on ne sera plus victime d'enrouement, aucune fausse note ne viendra plus jeter le désordre dans les douces et mélodieuses cantilènes »⁷⁰⁷.

On constate d'abord que l'esprit des fables est conservé, les animaux servent à expliquer les défauts de hommes : sur terre l'homme est semblable à un animal, il sera vraiment un homme dans le monde futur. On comprend que, sur terre, la voix de l'homme est aussi désagréable que celle de l'âne, il ne produit et n'entend que des fausses notes, il ne comprend pas ce qu'est la vraie musique qui est celle du ciel. L'âne musicien serait donc une image de la condition de l'homme sur terre, condamné à une musique désagréable, la vraie musique étant réservée aux justes dans l'au-delà. L'âne n'est finalement qu'un animal parmi les autres, privilégié dans de nombreux cas à cause de la notoriété de la

⁷⁰¹ PHÈDRE éd. BRENOT, n°117, p. 97 : l'origine du thème remontrait à un proverbe grec disant que l'âne, au son de la lyre, remue les oreilles. L'expression serait devenue proverbiale pour désigner un lourdaud.

⁷⁰² La Philosophie vient de lui expliquer que la vie est un océan où l'homme est assailli par les tempêtes.

⁷⁰³ BOÈCE éd. MIRANDOL, p. 19, Livre I, VIII.

⁷⁰⁴ VILLETTE s. d., p.71.

⁷⁰⁵ À Parize-le-Châtel (58) c'est un singe qui joue de la vielle qui l'accompagne.

⁷⁰⁶ JULIEN DE VÈZELAY S. C. 192, introduction : auteur dont on ignore presque tout. Les chercheurs ont récoltés des indices dans ses sermons : sermons prononcés sous l'abbatiat de Pons de Montboissier (1138-1161), il avait alors 50 ans de profession, sa naissance se situerait donc entre 1080 et 1090, son lieu de naissance est inconnu mais il serait peut-être originaire du Vermandois ou du Vexin.

⁷⁰⁷ *Ibid.* p. 341.

citation classique. Mais le texte de Julien de Vézelay éclaire aussi la présence des autres animaux qui ne sont pas toujours des musiciens, comme sur un chapiteau de Vézelay justement (**fig. 349**), sur lequel c'est le lion qui joue de la musique alors que l'âne tient un livre, mais comble de bêtise, semble le porter à sa bouche ; ou encore sur un chapiteau de Cantorbury⁷⁰⁸ (**fig. 350**), se rapprochant plus de celui de Saint-nectaire, sur lequel un bouc musicien chevauche un animal hybride. Toutes ces variantes font écho au texte de Julien qui commence par énumérer les cinq sens communs à l'homme et aux animaux et les plaisirs qui y sont attachés. Trouver donc la représentation de la luxure (homme chevauchant un bouc) dans ce contexte s'explique, il s'agit d'un autre exemple de plaisir des sens.

Il faut donc en conclure que le rapprochement de ces deux groupes, l'âne musicien et l'insensé chevauchant un bouc, renverrait à cette notion : l'homme et l'animal ont en commun des plaisirs liés aux cinq sens (d'où sans doute le rapprochement d'un homme, l'insensé, et d'un animal, l'âne), sur terre l'homme ressemble à un animal quand il se laisse aller aux plaisirs des sens, plaisirs qui ne sont que des caricatures de ceux qu'il éprouvera dans l'au-delà en tant que juste. Sur le chapiteau de Saint-Nectaire, il s'agit donc de comprendre que la musique terrestre n'est là que pour donner envie de connaître la vraie musique, celle du ciel ; d'autre part les plaisirs de la chair ne sont qu'égaréments d'incroyants, les justes auront dans le ciel un plaisir bien supérieur qu'ils ne peuvent qu'imaginer. L'âne renvoie aux hommes qui ne peuvent pas comprendre, alors que le personnage renvoie à l'insensé du psaume, à l'homme qui ne veut pas comprendre.

6 - Têtes de personnages (Ng4) (**fig. 351**)

Un chapiteau du mur gouttereau nord est composé d'une première couronne de feuilles d'acanthes soudées entre elles et d'une deuxième couronne alternant une feuille dans les angles de la corbeille et une tête d'homme occupant le centre. Les têtes ont en commun une coiffure composée de mèches verticales, mais le visage central est barbu alors que les deux autres sont imberbes. Quant aux traits des visages, on note une évolution en partant de la face gauche : visage lisse, puis front ridé, commissures marquées et yeux enfoncés sur le personnage central, enfin profondes rides sur le front, yeux et bouche très cernés et rides sur les joues. On peut comprendre ces différences de deux façons : soit une évolution, soit un échantillonnage. Les rides étant des marqueurs de vieillesse, elles représentent en générale la vieillesse spirituelle, c'est-à-dire le péché, dans ces conditions on aurait, de gauche à droite, un personnage de plus en plus mauvais. Mais la longueur de la barbe renvoyant à la vieillesse corporelle est, en général, un marqueur de la sagesse, et seul le visage central la porte, éliminant donc la notion de progression. Il semble que, sur ce chapiteau, les deux notions se combinent. Les cheveux à la verticale étant déjà un marqueur de péché, les trois personnages sont des pécheurs mais à des degrés divers, sans que l'on comprenne bien la logique.

7 - Les chapiteaux à feuillages (N1N-S1S, Ng1-Sg3, Ng3-Sg4) (**fig. 352**)

Les chapiteaux à décor de feuillages peuvent être groupés par paires. Deux (N1N et S1S) sont composés de feuilles très découpées ressemblant à la feuille isolée de la colonne nord (N2)(fig.). Deux autres (N1g et Sg3) sont composés de feuilles tombantes : sur la première couronne elles sont reliées deux à deux par leurs tiges également retombantes et attachées ensemble par un cabochon ; sur la deuxième couronne de fines tiges feuillues les séparent et les encadrent. La dernière paire (Ng3 et Sg4) est composée de trois couronnes de feuilles alternées, feuilles très géométriques faites de lignes parallèles de trous rectangulaires se terminant par de petits lobes arrondis. Ces couronnes sont

⁷⁰⁸ Dans l'est du Kent en Grande-Bretagne. Cathédrale reconstruite à la fin du XII^e siècle, crypte plus ancienne.

disposées sur un tronc de cône détaché de la corbeille qu'il semble dédoubler⁷⁰⁹, d'où sortent les deux volutes d'angle et deux volumes centraux à godrons⁷¹⁰.

Conclusion : organisation (plan 22)

Tous les chapiteaux à feuillages des murs gouttereaux ou des colonnes peuvent être groupés par paires, mais leur organisation n'est pas évidente. Dans cet ensemble, seul le chapiteau avec les trois têtes fait exception, semblant montrer que cette zone est habitée.

Les sujets figuratifs semblent fonctionner par opposition et sont regroupés dans la partie la plus proche du transept, les deux éléments figurés des premières colonnes peuvent marquer une sorte de frontière, à la façon des colonnes qui ne supportent rien des autres églises. La travée de la nef la plus à l'est est donc celle qui regroupe toutes les scènes à personnages de la nef. Elle s'ouvre à l'ouest par les deux chapiteaux des murs gouttereaux opposant l'Ancien et le Nouveau Testament (au nord Moïse sauvé par ses parents et au sud la Tentation du Christ), mais aussi les deux éléments figurés sur les faces sud des chapiteaux des colonnes ; cette travée se referme à l'est sur l'opposition entre les égarements des incroyants (au nord l'âne à la lyre et l'insensé chevauchant un bouc), et la gloire d'un saint dans une mandorle. Seul le chapiteau représentant le combat des anges contre les démons déséquilibre cette symétrie parfaite. Alors qu'à Notre-Dame-du-Port il faisait pendant à la Tentation du Christ comme défenseur de l'espace ecclésial à l'entrée sud, ici il semble, s'il garde ce rôle, avoir pris son indépendance comme défenseur de l'accès au transept. La première opposition, entre Ancien et Nouveau Testament, induit plusieurs commentaires. D'abord le Christ vu comme le nouveau Moïse (Moïse représentant l'ancienne loi et Jésus la nouvelle) se rencontre dans les commentaires des Pères. Dès les premières exégèses⁷¹¹, les auteurs cherchent dans chaque épisode de la vie de Moïse des rapprochements avec le Christ (par exemple quand il étend les bras, c'est la figure de la croix). Ensuite, le Christ est le vrai Législateur dont Moïse est le type⁷¹². Les deux chapiteaux opposent donc l'ancienne et la nouvelle loi, mais en même temps rapprochent les deux personnages en ce qu'ils sont considérés comme rois, prêtre et prophètes⁷¹³.

L'ensemble de ces chapiteaux figuratifs constituent une sorte de faisceau dont les éléments s'éclairciraient les uns les autres : Moïse renvoie d'un côté au Christ (ancienne et nouvelle Loi), de l'autre à l'insensé (foi des parents, absence de foi du luxurieux), l'innocence et la beauté de Moïse s'oppose à la bêtise et à l'animalité de l'âne à la lyre ; puis le péché de l'insensé s'oppose à la sainteté du personnage dans sa mandorle, personnage qui semble être sorti vainqueur d'attaques représentées sur les faces latérales, luttes qui font face aux luttes des anges contre les démons, opposant ou rapprochant les luttes terrestres des luttes célestes. La chaîne se referme sur la lutte du Christ contre le démon placée en vis-à-vis des deux.

Si l'on essaie de trouver le fil conducteur de cet ensemble, on peut dire : foi et lutte contre le mal. On comprend que ceux qui luttent sont les saints (S10), les anges (Sg1), le Christ (Sg2) ; les hommes ordinaires (Ng2) ont pour eux la foi, si elle manque, ils sont comme des animaux (N10).

⁷⁰⁹ Ce que nous avons déjà rencontré dans la nef de Saint-Pierre de Mozac.

⁷¹⁰ Déjà rencontrés à Issoire par exemple.

⁷¹¹ Un des premiers est Grégoire de Nysse (IV^e siècle), dans *La vie de Moïse* en particulier, qui lui-même s'inspire des commentaires de Philon (philosophe juif du 1^e siècle av. J. C.) : S. C. 1^{bis}.

⁷¹² *Ibid.* p. 10.

⁷¹³ D. S., Tome 10, col. 1461.

F – Chapiteaux de la nef de Saint-Saturnin (plan 23)

Jusqu'à présent personne ne s'est intéressé aux chapiteaux de Saint-Saturnin, oubliés parce que tous ont déclaré sans représentations figurées. Bruno Phalip la cite comme exemple d'édifice important ne contenant quasiment aucune sculpture figurée⁷¹⁴. Les autres auteurs, en général, n'en parlent pas, sauf pour la citer comme une des cinq églises « majeures » d'Auvergne, dans le cadre de l'architecture.

Pourtant, si leur nombre est réduit à quatre, les chapiteaux figurés de cette église sont intéressants. Et si l'on compare ce nombre à celui de la nef d'Orcival (6 chapiteaux figurés) ou bien à celui de Saint-Nectaire (6 également), le nombre n'est pas si différent. Ils sont tous regroupés dans la partie nord de la nef, les deux plus originaux encadrant la porte d'entrée nord. La nef se compose de quatre travées et un doubleau sépare la travée occidentale des autres, comme pour marquer une avant-nef qui n'existe pas dans cette église. Ce doubleau est porté par deux chapiteaux hauts, l'un à deux couronnes de feuilles lisses, l'autre superposant une chaîne d'anneaux imbriqués et un rang de feuilles lisses alternant avec des caulicoles à doubles volutes (**fig. 353**).

1 - Des oiseaux dans la tête (N3E) (fig. 354)

En entrant par la porte nord, on trouve à sa droite un chapiteau assez peu lisible car sculpté surtout en méplat avec des décors géométriques incisés. Les angles de la corbeille sont occupés par un gros fruit ovale enserré dans un double niveau de formes également ovales, à la façon d'arcatures ou des grandes feuilles d'angle habituelles. L'une (celle de l'intérieur) se termine en-dessous du fruit par trois feuilles de chaque côté d'une tige soutenant le fruit. L'autre, à l'extérieur, est une sorte d'arc épais décoré de losanges timbrés d'un cercle. Le centre de la face principale de la corbeille représente une tête, montée sur tige et dont le crâne, ouvert à la façon d'une coupe, contient deux oiseaux. La tige, très large, est incisée de lignes obliques formant des sortes de chevrons ; la tête comporte des yeux, un nez et une bouche munie de lèvres épaisses d'où sort une langue traversée par une tige feuillue à ses deux extrémités. Ces feuillages très simples ne comportent que trois lobes qui viennent s'insérer dans le décor à losange précédent. Les deux oiseaux sont identiques, vus de profil, ailes rangées le long du corps, têtes tournées vers l'extérieur et regardant vers le bas. Sur la face latérale droite un ensemble de feuilles schématiques et peu organisées se terminent en haut par une forme de cœur. Sur la face latérale gauche une longue feuille disparaît à moitié dans l'angle et, dans l'espace triangulaire laissé par les deux formes, apparaît un être ailé. On voit une partie de son torse incisé de ligne désordonnées et, sa tête, vue de profil, est monstrueuse : nez formant le haut de la tête, œil de taille démesurée et bouche réduite à une ouverture latérale en triangle. Ses ailes remplissent l'espace restant et leur plumage est figuré par des lignes parallèles.

Cette iconographie est unique et pose des problèmes de lecture. Aucun texte ne correspond à cette image d'oiseaux dans une tête. Plusieurs idées que l'on peut qualifier de fondamentales peuvent nous mettre sur une piste. La tête de l'homme est pensée au Moyen Âge comme le lieu où est placée l'âme⁷¹⁵, c'est donc la partie la plus sacrée de l'homme, celle qui est dirigée vers le ciel. D'autre part l'âme est souvent comparée à un temple, à la résidence de Dieu. Bruno d'Asti commentant le passage de Mt. (VIII, 20) : « Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel des nids ; mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer sa tête. » explique⁷¹⁶ : « Dieu habite dans l'homme humble, dans celui qui

⁷¹⁴ PHALIP 2001, tome 1, p. 68.

⁷¹⁵ Le premier à discuter cette hypothèse est LACTANCE (environ 260-325) dans son commentaire sur l'ouvrage du Dieu créateur, S. C. 213.

⁷¹⁶ *Commentaire sur Matthieu*, pars II, cap. 8, P. L. 164, 798 D.

est en paix, et dans celui qui craint ses paroles. » Mais la suite du commentaire est très intéressante pour nous est: « Et pour cette raison, quand tu parles avec ruse et mensonge, c'est en toi comme si l'on disait que les renards ont leur terrier. Les esprits malins sont appelés renards à cause de leur fourberie. Ils sont dits aussi « oiseaux du ciel » parce que dans l'air ils possèdent la primauté. Et ceux-ci en vérité font des nids et de tanières dans les hommes pécheurs et injustes, parce qu'ils engendrent dans leur cœur les mauvaises pensées et les germes des injustices. » Ici les oiseaux ont fait leur nid dans la tête de l'homme. L'hypothèse est de voir dans cette image les esprits malins ou plutôt les mauvaises pensées qui occupent la tête de cet homme qui, normalement, devrait être occupée par Dieu. D'habitude les oiseaux représentent les esprits capables de s'élever, les pensées élevées, les âmes, ils sont donc plutôt chargé d'une signification positive en relation avec le ciel, mais on sait (par exemple pour le lion) que les images peuvent désigner tout et son contraire selon le contexte. Le fait que la tête tire la langue confirme le côté négatif de cette figure, mais ses pensées ne sont pas forcément mauvaises, ce qui est négatif c'est de remplir son esprit par autre chose que par Dieu.

Il faut aussi regarder la figure monstrueuse cachée dans les feuillages de la face latérale gauche, elle incite à penser aux « esprits malins » du texte. Avoir monté la tête sur une sorte de tige et le feuillage traversant sa bouche restent, par contre, inexpliqué.

En l'absence de points de comparaison et de textes clairement associés, l'hypothèse reste fragile, mais ce passage de Matthieu semble avoir perturbé les exégètes qui l'ont utilisé de façon personnelle. Par exemple Bernard de Clairvaux, dans un de ses sermons à propos de Es. (VII, 11) : « Achaz était altier en raison de son élévation au trône royal, et était rusé quant au discours de la sagesse humaine⁷¹⁷. C'est pourquoi Isaïe avait reçu du Seigneur cette parole : va dire à ce renard⁷¹⁸ qu'il demande pour lui un signe au Seigneur dans les profondeurs⁷¹⁹. Car le renard a sa tanière⁷²⁰ mais même s'il s'enfonce jusqu'aux enfers, il y trouve⁷²¹ celui qui prend les sages à leur propre ruse⁷²². Et pareillement Dieu avait dit : va dire à cet oiseau qu'il demande pour lui un signe au plus haut des cieux⁷²³. Car l'oiseau a son nid⁷²⁴, mais même s'il s'élève jusqu'aux cieux, il y trouve⁷²⁵ celui qui résiste aux orgueilleux⁷²⁶ et qui, par sa puissance, piétine la nuque des gens orgueilleux et altiers⁷²⁷. » Cette citation farcie de références bibliques semble un peu hermétique, on comprend que l'idée est assez voisine de celle de Bruno, mais réduit le propos aux orgueilleux.

2 - Têtes encadrant un arbre (N2O) (fig. 355)

Faisant face au chapiteau précédent il se trouve à la gauche de celui qui entre par la porte latérale nord. Lui non plus n'a pas d'équivalent, à notre connaissance. Sur la face principale deux têtes, placée sur les angles de la corbeille encadrent un arbre qui occupe le centre.

Cet arbre possède des racines bien visibles, un tronc large se terminant par un anneau, mais pas de branches, sa frondaison étant représentée comme en négatif : deux séries de deux feuilles à trois lobes forment un cadre ménageant au centre un espace vide en forme de croix, au centre duquel est

⁷¹⁷ I Cor. (II, 4).

⁷¹⁸ Lc. (XIII, 32).

⁷¹⁹ Is. (VII, 11).

⁷²⁰ Mt. (VIII, 20).

⁷²¹ Ps. (CXXXVIII, 8).

⁷²² Jb. (V, 13), I Cor. (III, 19).

⁷²³ Is. (VII, 11).

⁷²⁴ Lc. (IX, 58).

⁷²⁵ Ps. (CXXXVIII, 8).

⁷²⁶ Jc. (IV, 6), I P (V, 5).

⁷²⁷ Si. (XXIV, 11).

placé un petit cercle en faible relief. Le rapprochement et la comparaison entre l'arbre et la croix est classique, souvent résumé par la formule « l'arbre de la croix », et l'*Elucidarium* résume bien les notions principales⁷²⁸ : « Le Christ voulut mourir sur le bois d'un arbre pour vaincre celui qui avait vaincu par le fruit d'un arbre et racheter celui qui était tombé à cause du fruit d'un arbre. Il voulut mourir sur une croix pour sauver le monde dans ses quatre points cardinaux. » De plus, la croix inscrite dans l'arbre est en creux, comme une ouverture ou une porte. Peut-être est-ce une allusion à « la porte étroite » qui mène à la vie selon saint Matthieu (VII, 13-14)⁷²⁹ : « Entrez par la porte étroite ; parce que large est la porte et spacieuse la voie qui mène à la perdition [...] Combien est étroite la porte et resserrée la voie qui conduit à la vie [...] ». Le dernier élément est le point (ou la sphère) placée au milieu. Il pourrait s'agir d'une expression de l'éternité de Dieu. Gueric d'Igny, dans un de ses sermons explique⁷³⁰ : « Son éternité est comme le point central de tout ce qui est dans le temps, et à son immobile simplicité sont toujours également présents le circuit et la roue du temps. » Anca Vasiliu, en étudiant un sermon d'Alain de Lille, note la même conception : la sphère est considérée comme la forme la plus adaptée à représenter l'essence divine, à cause de ses propriétés (sans début et sans fin), mais Dieu est la sphère intelligible, et uniquement celle-là. Il résume : « Dieu est éternité/infinité, la sphère est une image-figure-forme-idée de l'éternité /infinité, dont la sphère est appropriée dans certaines conditions à figurer ou à définir Dieu. »⁷³¹ Si on essaie de résumer ces différents points, on comprend que la croix est la voie étroite qui mène à l'éternité. Cet ensemble pourrait être une invitation à suivre le chemin vers l'au-delà que le Christ a ouvert par sa crucifixion.

Les deux têtes qui encadrent cet ensemble sont très différentes. Celle de gauche est grande, assez réaliste, cheveux en mèches parallèles, barbe et bouche ouverte ; elle est insérée entre deux feuilles à quatre lobes lisses dont les pédoncules se croisent et forment une sorte de cœur au-dessus de l'astragale. La deuxième est complètement plissée, presque illisible, petite et ratatinée, seuls les yeux et la bouche peuvent être identifiables. Elle est encadrée, elle aussi par deux feuilles, mais qui ont seulement trois lobes et dont les pédoncules croisés descendent à la verticale jusqu'à l'astragale. De nombreuses feuilles viennent remplir tous les vides, on remarque que, sur la face centrale, de chaque côté de l'arbre, elles sont groupées par trois ou quatre comme celles des têtes et que, sur les faces latérales, un trois-feuilles jouxte la tête gauche alors que c'est un fruit qui figure à côté de la tête plissée.

Quel est le rapport entre ces têtes et l'arbre-croix central ? L'association d'une plante et d'une tête incite à voir une comparaison : l'homme comme plante, idée souvent répétée. On pense alors à une opposition entre deux catégories d'hommes, entre deux attitudes. Est-ce que l'une est prête à passer par la voie étroite ? Le fruit et les trois feuilles associés à la tête de droite pourraient la privilégier, et un personnage qui reste la bouche ouverte peut renvoyer à une idée plutôt négative. Mais un commentaire de Bernard de Clairvaux donne à penser l'inverse. Dans un sermon pour Noël il explique⁷³² : « [...] mais notre terre n'est pas du tout propice à cette plante qu'est une conduite bonne. Et celle-ci facilement périra, facilement se flétrira, si on ne lui vient en aide par de fréquents arrosages. Nous avons donc bien raison, dans la prière du Seigneur, de demander cette grâce sous le nom de pain quotidien. » On remarque alors que le chapiteau opposé, sur le même pilier, représente le thème de l'Eucharistie, coïncidence ou volonté ? Les deux têtes-plantes représenteraient alors les deux solutions : celle qui pousse et celle qui flétrit. Elles renverraient aux deux sortes d'hommes : ceux qui se nourrissent à l'Eucharistie et ceux qui, ne le faisant pas, dépérissent.

⁷²⁸ ELUCIDARIUM éd. LEFÈVRE, I, 447-448, p. 129.

⁷²⁹ Et Lc. (XIII, 24).

⁷³⁰ GUERRIC D'IGNY S. C. 262, 1^{er} sermon pour la fête de saint Benoit, p. 53.

⁷³¹ VASILIU 1998, p. 264.

⁷³² BERNARD DE CLAIRVAUX S. C. 480, Premier sermon pour Noël, p. 25.

Pour conclure, ce chapiteau comme le précédent nous laisse perplexe. Nous n'avons pas assez d'éléments, pas assez de connaissances, pour comprendre le but de ces images. Les diverses pistes évoquées restent ouvertes. Aucun auteur n'ayant analysé ce chapiteau, nous ne pouvons qu'ouvrir le débat.

3 - Oiseaux autour d'un calice (N2E) (fig. 356)

Deux oiseaux plongent leur bec dans une coupe placée au centre de la face principale de la corbeille. Deux grandes volutes semblent sortir de la coupe et s'enroulent sur les angles de la corbeille, en produisant une feuille qui disparaît derrière chaque oiseau. Au centre, le triangle laissé vide est occupé par deux volutes plus petites encadrant un bouton schématique. Sur les faces latérales, les ailes des oiseaux sont relevées à la verticale et soulignées par deux volutes parallèles ; la dernière volute, la plus grande, s'enroule à l'angle de la corbeille. Leur corps et leur queue sont allongés horizontalement et occupent toute la largeur de la face latérale. À l'extrémité, au-dessus de la queue, développée à la façon d'un éventail fait de striures, une colonne surmontée d'un chapiteau et d'un entablement est adossée au pilier.

Le thème est classique : les oiseaux buvant dans le calice représentent les âmes se nourrissant à la coupe du salut, donc signifient l'Eucharistie. Les colonnes qui encadrent l'ensemble placent le propos dans l'église renvoyant alors à la liturgie, et les volutes doublant les ailes, bizarrement verticales, semblent suggérer une idée d'élévation, mais produisent des feuilles retombantes. Les détails ajoutés au schéma classique sont donc à la fois signifiants et en même temps perturbants.

4 - Aigles (N4E) (fig. 357)

Trois aigles, un sur chacune des faces, remplissent tout l'espace. Ils ont tous les trois des ailes immenses pliées à angle droit pour épouser le rectangle de chaque face. Le sculpteur semble assez inexpérimenté : les détails sont grossiers, les ailes des extrémités ont manqué de place et l'animal placé sous les pattes des aigles latéraux non identifiable. L'aigle de la face principale pose chacune de ses pattes sur ce qui pourrait être une pierre, comme on l'a déjà vu à Orcival.

L'idée d'élévation spirituelle, couramment associée aux aigles, peut être appliquée ici, mais la nouveauté réside dans la présence de quadrupèdes sous les pattes des aigles latéraux. L'aigle est-il posé dessus ou bien l'enlève-t-il, l'ayant saisi comme une proie ? Le manque de performance du sculpteur est ici handicapant, et il faut chercher d'autres représentations semblables. Dans l'église proche de Besse-en-Chandesse (**fig. 358**), assez proche géographiquement, un chapiteau, également placé à l'entrée ouest, présente la même disposition et le sculpteur est plus habile. Sur la face latérale droite un aigle est également placé au-dessus d'un animal qui pourrait être un mouton, il a posé une patte sur sa tête et l'autre sur la couronne de feuilles qui, contrairement à l'habitude, passe derrière l'animal. Cet exemple ne nous éclaire guère sur la relation entre ces deux animaux : supériorité, protection, agression ? Dans l'église de Saint-Julien de Chauriat (63) le chapiteau d'une des colonnes de la nef présente, sur chaque angle de sa corbeille, un aigle tenant un animal dans ses serres (un quadrupède, un serpent, un poisson) le quatrième étant posé sur une pierre (**fig. 359**). Des têtes de personnages occupent les dés de chaque face au-dessus de la jonction de leurs ailes. Là non plus les différents animaux n'ont pas l'air d'être soulevés du sol, mais les aigles s'en saisissent clairement. Le but n'est pas plus clair, d'autant plus que les trois animaux ne renvoient pas à une idée commune. Pourtant le sujet doit être important puisqu'il figure comme décor principal, placé tout en haut de la façade de l'église de la Mère-de-Dieu à Elmart en Arménie ⁷³³ (**fig. 360**). L'idée d'ascension est ici

⁷³³THIERRY 1987, fig. 116, p. 246, église beaucoup plus tardive, avant 1318.

plus évidente et permet une hypothèse qu'un texte d'Honorius explique⁷³⁴ : « Les fêtes du jour sacré sont pour nous aussi exprimés par les oiseaux. L'aigle vole le plus haut parmi tous les oiseaux et dans le rayon même du soleil il fait vibrer la force de ses yeux. Or lorsqu'il pousse ses petits à voler, en volant au-dessus d'eux et en étendant ses ailes, il leur enseigne à voler, de même que le Christ parvient en haut des cieux, plus haut que tous les saints quand le Père l'éleva à sa droite devant les anges. Il étendit sur nous les ailes de la croix, nous adopta comme fils en assumant une dure servitude et nous ramena sur ses épaules comme un mouton perdu vers le troupeau. Il vola au-dessus de nous, nous incita à voler quand, en montant dans l'air, la tête montra aux membres à le suivre par les bonnes œuvres. » Ce texte est peu clair car *farcide* références, mais on peut comprendre que le Christ est comparé à un aigle et les chrétiens à ses petits à qui il enseigne à voler, mais en même temps il rappelle que les chrétiens sont les moutons du Bon Pasteur. Un autre texte est peut-être plus clair, celui des Actes de Philippe⁷³⁵ : « Je prends l'exemple de l'aigle. Lorsqu'il a donné naissance à ses petits, il les emporte vers les hauteurs et les petits lui disent dans leur langage : « ô notre père, où nous emmène-tu ? » Et lui répond : « ô mes enfants, votre essence est dans les hauteurs, et vous n'avez rien de commun avec ce qui est en bas. Ne craignez pas de vous élancer vers les hauteurs, car il y a quelqu'un qui vous porte. Ne regardez pas en bas, car il y a un ennemie qui vous tend des embûches [...] Abandonnez ce que ce monde a de répugnant et, remettant le souci de l'existence au bienfaiteur qui est aux cieux, vous jouirez de délices éternels.

L'hypothèse est donc de voir dans l'aigle placé au-dessus d'un mouton le Christ qui protège l'homme et dans l'aigle qui emporte un mouton le Christ qui aide les hommes à s'élever spirituellement. Dans ce contexte, les différents animaux de l'église Saint-Julien de Chauriat pourrait renvoyer à des catégories différentes d'hommes qu'il resterait à définir. Il faudra y revenir et voir de façon plus complète toutes les variantes du thème.

5 - Les chapiteaux à feuillage

Ils ont tous en commun des feuilles lisses, seulement marquées parfois de détails incisés. Un seul (S5E) (**fig. 361**), à l'entrée ouest, est composé de deux couronnes de feuilles avec indication des nervures en relief et met en évidence une feuille centrale plus travaillée sur la première couronne. On peut classer tous ces chapiteaux en deux catégories (**fig. 362-363**) : d'une part ceux qui sont composés de couronnes de feuilles, d'autre part ceux qui sont basés sur un motif central : tige simple (N4O, S4E, N4N) ou torsadée (S3O), volutes croisées (S4O) ou motif plus complexe (N2N) ; et pour finir ceux qui mettent en valeur les angles de la corbeille par de larges feuilles (S1S, S4S). Mais cette classification n'est pas stricte, des éléments s'ajoutant aux angles et aux dés : feuilles, fleurs, gouttes ou sphères perturbent toute classification.

Sous une apparente simplicité ces chapiteaux sont finalement extrêmement variés, et certains uniques, à ma connaissance, comme par exemple celui (N4N) sur lequel s'étale une sorte d'arbre produisant de petites feuilles aux angles de la corbeille, des volutes au-dessus et de larges feuilles à trois lobes débordant sur les faces latérales.

Conclusion

Il y a seulement quatre chapiteaux figurés dans cette église, mais tous posent des problèmes de lecture. Nous avons tout de même tenté des hypothèses, les interprétations proposées semblant

⁷³⁴P. L. 172, 957, *In ascensione Domini*.

⁷³⁵ PHILIPPE éd. AMSLER, p. 137. Il s'agit d'un texte apocryphe racontant la vie de Philippe, dont l'origine est inconnue. Sa première mention date du décret de Gelace en Gaule vers 500. L'auteur est sans doute originaire d'Asie Mineure au IV^e siècle.

plausibles. On peut remarquer que, par deux fois, ce sont des commentaires de Bernard de Clairvaux qui ont été sollicités. Les deux chapiteaux les plus originaux encadrent la porte latérale nord qui donnait sur le cimetière, et les deux autres les encadrent vers l'est et l'ouest. On a pu envisager une relation de sens entre les deux chapiteaux de l'est, mais cela ne semble pas évident en ce qui concerne ceux de l'ouest : le seul point commun semble être le thème des oiseaux (opposition entre l'aigle et les oiseaux ordinaires). On constate que trois chapiteaux sur quatre mettent en scène des oiseaux, mais leur signification est très différente : oiseaux-âmes avec l'Eucharistie (N2E), oiseaux-pensées (N3E), oiseau-Christ avec l'aigle (N4E). On remarque alors que les trois sont orientés vers l'est, sans que l'on puisse en déduire une progression ou une idée commune.

Le chapiteau montrant la croix-arbre-porte, placé juste à l'entrée latérale, fait penser à un texte de saint Augustin qui analyse l'épisode du Christ sur la croix et son côté ouvert par la lance du soldat d'où il sort de l'eau et du sang (compris comme le baptême et l'eucharistie) : « [...] lui ouvrit le côté d'un coup de lance, et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau » il pense que le terme « ouvrit » est choisi à dessein : « effectivement, la porte de la vie devait s'ouvrir à l'endroit où ont pris naissance les sacrements de l'Église, sans lesquels il est impossible d'arriver à la vie, qui est la seule véritable. » Puis il fait la relation avec Noé qui ouvre une porte au flanc de l'arche, les animaux qui entrent préfigurant l'Église, et la première femme tirée du côté d'Adam. On comprend que l'ouverture latérale est associée à une porte, et la porte latérale d'une église en forme de corps pourrait renvoyer à cette idée.

Conclusions pour l'étude des nefs (tableaux 5)

Si l'on considère les chapiteaux ornés seulement de feuillages, avec éventuellement des fleurs ou des fruits, c'est-à-dire seulement de la végétation, ils sont majoritaires sur l'ensemble, mais avec des différences selon les églises. À Notre-Dame-du-Port, le nombre de chapiteaux à végétation exclusive est égal à ceux qui comportent d'autres éléments, à Issoire, à Orcival et à Saint-Saturnin ils sont majoritaires, tandis qu'à Saint-Nectaire et à Mozac ils sont minoritaires.

Lors de ce bilan, on a pu distinguer 20 sujets différents représentés (**tableau 5**) et un certain nombre de sujets uniques qui semblent ne pas être connus ailleurs (**tableau 6**).

1 Les sujets représentés

Les images illustrant des épisodes de la Bible, de la vie de saints ou représentant des diables ou des anges, sont peu nombreuses : trois chapiteaux à Notre-Dame-du-Port (Tentation du Christ, lutte des anges, anges-évangélistes), deux à Saint-Pierre de Mozac (Jonas, Samson et Tobie) et quatre à Saint-Nectaire (Tentation du Christ, lutte des anges, saint dans une mandorle, Moïse). Donc, seulement dans trois églises sur six et quatre-vingt onze chapiteaux figurés en tout seulement dans les nefs.

Les scènes comportant des personnages sont au contraire nombreuses et présentes dans toutes les églises, avec un maximum pour Saint-Pierre de Mozac. Parmi toutes ces représentations de personnages, on peut noter que les têtes de personnages sont présentes dans toutes les églises, sous des formes diverses (insérées dans les feuillages, produisant des feuillages ou incluses dans une scène plus complexe).

Les représentations d'animaux seuls sont rares en dehors des aigles et des oiseaux. Par contre ils sont souvent associés à une scène (par exemple bouc de l'insensé, lièvre des centaures chasseurs) ou hybridés avec l'homme. Les oiseaux (oiseaux ordinaires ou aigles) sont présents dans toutes les nefs sauf dans celle de Saint-Nectaire.

Les chapiteaux à feuillages incluant des éléments plus abstraits sont visibles dans quatre nefs ; motifs à godrons à Notre-Dame-du-Port, Saint-Austremoine d'Issoire et Saint-Nectaire, une chaîne à Saint-Saturnin, et des entrelacs à Saint-Austremoine d'Issoire mais surtout à Notre-Dame-du-Port où ils sont particulièrement nombreux.

Si l'on essaie de caractériser chaque nef, on peut dire qu'à Saint-Nectaire ce sont les scènes bibliques et hagiographiques qui dominent, à Saint-Pierre de Mozac ce sont les personnages et les animaux, à Saint-Austremoine d'Issoire les feuillages majoritaires sont peuplés de têtes et d'oiseaux, à Notre-Dame d'Orcival et à Saint-Saturnin on est frappé par le nombre d'oiseaux. À Notre-Dame-du-Port, presque toutes les catégories définies ici sont présentes, mais c'est le nombre impressionnant d'entrelacs qu'il faut sans doute retenir.

2 - Fréquence des thèmes

Certains thèmes se retrouvent, à l'identique, dans plusieurs nefs. Notre-Dame-du-Port et Saint-Nectaire ont en commun deux chapiteaux : la Tentation du Christ et la lutte des anges contre les démons. D'autre part, les « génies aux boucliers » se retrouvent à l'identique à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Pierre de Mozac, image que l'on trouve aussi dans le déambulatoire de Saint-Nectaire. Il faudra voir si, en étudiant les problèmes de datation, ces sujets communs peuvent constituer des indices.

D'autres thèmes sont encore plus fréquents : le singe tenu en laisse est présent dans quatre nefs et dans le déambulatoire de Saint-Nectaire, seule l'église de Saint-Saturnin ne le contient pas. Les

oiseaux constituent le groupe le plus représenté, ils sont présents dans toutes les nefes sauf à Saint-Nectaire où il faut aller dans le déambulatoire pour les voir.

3 - Thèmes uniques

En dehors de tous ces thèmes représentés en plus ou moins grand nombre, on a repéré des sujets uniques, que l'on ne trouve pas dans d'autres parties des églises ni dans les autres églises de la région non étudiées ici. On en compte exactement deux par nef (**tableau 6**), seule Notre-Dame-du-Port n'en contient pas. Parmi ces sujets, ceux de Saint-Nectaire sont les seuls à concerner des épisodes bibliques ou hagiographiques qui, à priori, seraient donc plus faciles à identifier. Les autres posent encore plus de problèmes : les sujets sont sans point de comparaison possible ni texte de référence identifiable. On a vu que, pour poser une hypothèse de lecture, il a fallu faire appel à des commentaires ou à des sermons, mais que, ne pouvant tout connaître, un doute subsiste toujours.

Paradoxalement on peut se dire que ces sujets, loin des banalités récurrentes, sont certainement les plus intéressants car les plus personnels, ceux qui concernent la pensée particulière d'un concepteur, et qui pourraient aider à l'identifier. Il faudra donc, lors du bilan général, les examiner en relation avec les thèmes également uniques rencontrés dans les autres parties des édifices. On a, par exemple, déjà envisagé que la représentation des parents de Moïse à Saint-Nectaire soit en résonance avec le thème de la foi exprimé dans le rond-point. Mais l'absence de thèmes particuliers dans la nef de Notre-Dame-du-Port pose aussi question : volonté de s'intégrer complètement à un groupe ? Thème unique existant au départ mais copié ultérieurement par un autre ? Le problème crucial de la datation resurgit alors.

Il faudrait pouvoir vérifier également si certains de ces thèmes ne sont pas présents dans d'autres régions. Pour deux chapiteaux, nous pouvons déjà trouver un point de comparaison.

Pour les personnages dans la vigne de Saint-Pierre de Mozac, Swiechowski⁷³⁶ avait déjà fait le rapprochement avec un chapiteau actuellement au musée du Louvre, mais provenant de Moutiers Saint-Jean (21) en Bourgogne, suggérant, pour Mozac, une influence bourguignonne. Jean Wirth⁷³⁷ a repris cette comparaison et inversé le propos, pensant au contraire à l'antériorité de Mozac. Pour ce qui est de l'iconographie, on voit que sur le chapiteau de Moutiers Saint-Jean le panier et le couteau du vendangeur sont bien mis en évidence, alors qu'à Mozac, le propos s'est élargi avec le second personnage armé qui constitue une différence fondamentale puisqu'il transforme le propos.

Le chapiteau de Saint-Nectaire montrant la gloire d'un saint trouve un équivalent à Saint-Benoît-sur-Loire⁷³⁸ où la gloire de saint Martin est représentée de la même façon, dans une mandorle ouverte, ancrée au sol.

4 Organisation dans l'espace

On a repéré deux éléments structurant l'espace : les colonnes « interrompues » et les portes latérales. Ces deux éléments semblent jouer un rôle important dans la répartition des sujets sur les chapiteaux. À Notre-Dame-du-Port, les colonnes qui ne supportent rien séparent la nef en deux parties qui pourraient correspondre à une première partie ouverte aux fidèles et une seconde réservée au collège des chanoines, partie dans laquelle s'ouvre la porte latérale sud et qui contient presque tous les

⁷³⁶ SWIECHOWSKI 1973, p.357 et fig. 456.

⁷³⁷ WIRTH 2004, p. 253

⁷³⁸ DURLIAT 1982, fig.369. Le chapiteau se trouve au rez-de-chaussée de la tour-porche de l'abbatiale et daterait de la fin du XI^e siècle, mais Eliane Vergnolle en 1985 date la tour porche des années 1030.

chapiteaux à sujets figurés. À Saint-Saturnin et à Saint-Austreмоine d'Issoire, la porte latérale concentre les sujets uniques, et à Saint-Austreмоine d'Issoire les colonnes interrompues marquent un changement dans l'architecture. À Notre-Dame d'Orcival et à Saint-Austreмоine d'Issoire, cette porte latérale semble ouvrir un couloir de circulation ponctué de sujets figurés. À Saint-Nectaire la solution est encore différente : la division de la nef est à la fois marquée par une forte différence architecturale (colonnes puis chapiteaux) et par de éléments iconographiques perturbants (feuille et tête). Saint-Pierre de Mozac se singularise aussi : la division de la nef est matérialisée par des paires de chapiteaux identiques.

On constate donc que chacun des édifices est un cas particulier, les solutions de repérage des espaces y sont combinées différemment, comme si chaque concepteur voulait là aussi s'individualiser.

S'ajoute à ces premiers repères la volonté affichée de répéter en deux exemplaires un grand nombre de chapiteaux, qu'ils soient à feuillage ou à sujets figuré. Ce dispositif est maximum à Saint-Pierre de Mozac et à Saint-Nectaire, mais presque totalement absent à Saint-Saturnin. Ces paires semblent en général disposées de façon aléatoire sauf à Saint-Pierre de Mozac où, au contraire, certaines sont structurantes.

Il faut encore considérer les regroupements de sujets se faisant écho, ayant entre eux une relation de sens, dans un face à face ou un côté à côté. Là encore aucune règle ne semble commune.

Chapitre 5 – Étude des chapiteaux des avant-nefs

Le problème posé par les avant-nefs est très différent d'une église à l'autre. À Saint-Pierre de Mozac la nef a été construite en gardant l'ancienne tour-porche, il n'y a donc pas d'avant-nef, mais un mur continu avec une petite porte centrale. À Saint-Saturnin, il n'y a pas réellement d'avant-nef, la travée la plus à l'ouest est bien séparée des autres travées de la nef par un doubleau, et les fenêtres de la tribune, à cet emplacement sont différentes, mais l'élévation est gardée sur toute sa hauteur, sans tribune; la séparation visuelle ne se fait donc que dans les détails placés en hauteur. Par contre, on peut réellement parler d'avant-nef à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Nectaire : une travée beaucoup plus basse, surmontée d'une tribune, forme comme un vestibule avant l'entrée dans la nef elle-même. On trouve la même disposition à Saint-Austremoine d'Issoire, mais complètement remaniée au XIX^e siècle, alors qu'à Orcival cet espace préliminaire, construit sur le même modèle, ne joue pas le même rôle en l'absence d'une porte ouest.

A - Avant-nef de Saint-Nectaire (Fig. 364)

En entrant dans l'église par la porte ouest on se retrouve dans un espace étroit en hauteur et en largeur, dans lequel les chapiteaux se retrouvent à hauteur du regard. En se plaçant au centre de cet espace, visuellement le carré correspondant à la nef centrale, il est limité par quatre chapiteaux dont trois sont du type « *In folio* » défini par B. Craplet⁷³⁹ : il voyait dans ces chapiteaux des piles de livres ayant remplacé la corbeille traditionnelle. Récemment Baschet, Bonne et Dittmar⁷⁴⁰ ont remis en question cette lecture, remarquant que la partie basse de ce chapiteau ressemblait à la base du chapiteau corinthien utilisé justement dans cet espace (cavet entre deux tores). On pourra ajouter qu'en réalité, c'est l'ensemble formé par un double socle mouluré suivi d'une base qui se trouve en quelque sorte monté à l'envers (de haut en bas, bandeau vertical rectangulaire à l'angle abattu d'un tore et suivi d'un cavet, mouluration répétée dans un format plus petit, le tout suivi par deux tores encadrant un cavet, mais de plan demi-circulaire cette fois). En revanche, on pourra être plus circonspect de la conclusion qu'ils en tirent : « On a voulu [...] élever littéralement et symboliquement à la dignité de chapiteau, la base comme support honorifique de la colonne. » En un mot, on chercherait à sacraliser le support de la colonne ? Le but ne paraît pas évident. Pour devenir le support de l'église ? Mais pourquoi alors le mettre à l'envers ? Il y a donc deux lectures en présence. Si la remarque formelle est intéressante, la base des chapiteaux ressemble bien à une base de colonne renversée, on remarque que dès l'entrée, au sud, le chapiteau adossé au mur montre déjà une variante : une moulure de plus et les deux tores de la même largeur, ce qui perturbe le système.

Si l'on reprend la lecture de Bernard Craplet, les livres fermés à l'entrée de l'église, servant de support au bâtiment peuvent être compris comme les textes bibliques comme fondement de la religion ; en entrant, c'est-à-dire pour commencer, il faut connaître les textes sacrés, avant de s'avancer physiquement dans le bâtiment, ou spirituellement dans la connaissance. L'idée paraît plus séduisante mais difficile à démontrer et le détail des moulures ne permet pas toujours de limiter précisément ces livres. Nous pensons donc simplement les nommer « chapiteaux à décor horizontal ». Ce qui est intéressant dans cette discussion, c'est le fait de constater que s'il s'agit bien de livres ils sont

⁷³⁹CRAPLET 1955, p. 72.

⁷⁴⁰BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 91.

volontairement assimilés à une architecture et perdent leur aspect réaliste, s'il s'agit d'une base de chapiteau copiée et détournée, dans la majorité des exemples elle ne ressemble plus beaucoup au modèle. L'ambiguïté serait donc peut-être volontaire. Mais dans quel but ?

Le passage entre l'avant-nef et la nef elle-même se fait entre deux chapiteaux identiques, et un troisième exemplaire similaire est placé au sud. Donc de nouveau un trio. Ils sont composés de trois niveaux : en bas une large bande tressée de fines bandes croisées en oblique ; au milieu une couronne de feuilles lisses seulement marquées d'une nervure centrale ; en haut une deuxième couronne de feuilles identique mais interrompue aux angles de la corbeille par des fleurons en fort relief.

Les deux chapiteaux engagés dans les piliers soutenant la tribune, au nord et au sud, sont identiques : larges feuilles ajourées aux angles placées au-dessus de feuilles rabattues en arcs, fleuron au dé de la corbeille dominant un croisement de fines feuilles et de volutes. Il faut ajouter une autre paire, placée au nord, qui est encore très différentes des autres groupes : en bas un bandeau de feuilles lisses soudées entre elles et au bord retroussé en haut, très larges feuilles lisses et également retroussées formant les angles de la corbeille et semblant retenir un bandeau occupant les trois quart de la hauteur au-dessus duquel est placée une rosette sur chaque face.

Restent deux chapiteaux différents, l'un au nord composé de feuilles lisses et l'autre au sud de feuilles ajourées, ne pouvant être regroupés avec d'autres, même si, visuellement, celui du nord peut se rapprocher de la paire placée au nord, et celui du sud de la paire encadrant le revers de l'entrée de la nef.

Pour résumer : deux trios, deux paires et deux chapiteaux isolés, avec des feuilles lisses au nord et des feuilles ajourées au sud. On ne peut s'empêcher de penser alors au goût immodéré des clercs du Moyen Âge pour les nombres. Partant de la phrase de la Bible ⁷⁴¹ : « Mais tu as tout disposé avec mesure, nombre et poids », saint Augustin, par exemple, déclare ; « Les chiffres sont bourrés de secrets. Ils sont l'invisible nervure de la création [...] ils sont partout. » Ces spéculations se répètent sans relâche et le « 3 » imprégné de l'idée de la Trinité, va toujours garder un sens de spirituel, d'âme, de ciel ; alors que le « 2 » exprimera le matériel, le corps. L'assemblage des deux va donc proposer une idée de corps ou de terre. Ce qui n'est pas aberrant dans le contexte d'une avant-nef qui s'oppose au chœur par essence plus sacré, plus spirituel. De plus, l'aspect invisible de cette construction mathématique, pour celui qui entre, renvoie de façon claire à la pensée de saint Augustin.

⁷⁴¹Sg. (XI, 20).

B - Avant-nef de Notre-Dame-du-Port (fig. 365)

Les mêmes chapiteaux à décor horizontal, sont également présents dans l'avant-nef de Notre-Dame-du-Port, mais seulement en deux exemplaires placés en diagonale par rapport au carré de cet espace. On peut aussi remarquer des paires. Au nord deux chapiteaux composés d'une première couronne de courtes feuilles ajourées se retroussant en forme de fleur de lys, d'une deuxième couronne de hautes feuilles ajourées dont les lobes des feuilles d'angle forment enroulements, et un disque central au dé de chaque face percés d'une couronne de trous. Deux chapiteaux avec caulicole central développant au sommet d'une longue tige baguée deux larges feuilles en éventail, grandes feuilles retroussée au sommet aux angles, et première couronne de feuilles en bas. Mais ces deux chapiteaux présentent quelques différences : celui du sud fait alterner en quinconce les feuilles de la première et de la deuxième couronne et produit un fruit au dé de la face principale.

Les autres chapiteaux sont très individualisés. Les deux chapiteaux engagés à l'est des piliers soutenant la tribune sont particulièrement soignés du point de vu des feuillages, celui du nord se termine par une fleur placée au dé central alors que les feuilles de celui du sud produisent un entrelacs à cet emplacement

Un seul chapiteau introduit un élément figuré : Le chapiteau du mur gouttereau nord montre une tête d'animal engoulant une tige émergeant derrière la large feuille centrale de la première couronne. Il possède un groin qui ressemble à celui d'un bovidé, des cornes et des oreilles. Sous ces oreilles sortent deux tiges feuillues, une de chaque côté, qui viennent s'enrouler à l'angle de la corbeille. On pense aux têtes qui ornent les lettres initiales des manuscrits et produisent des tiges et feuilles entrelacées. L'idée d'introduction, de début, que l'on avait suggéré pour Saint-Nectaire serait donc bien présente ici, d'abord avec les chapiteaux à décor horizontal mais renforcée par cette tête engoulante rappelant les *incipit* des livres manuscrits enluminés.

Pour conclure on peut dire que l'utilisation des nombres que l'on avait remarquée à Saint-Nectaire n'est pas évidente ici même si trois paires sont repérables. L'accent semble être mis sur les deux chapiteaux à décor horizontal immergés dans un environnement végétal varié. Seule la tête d'animal pose question, non par son iconographie ou sa signification, mais plutôt par son emplacement que l'on a peine à justifier.

C - Avant-nef de Notre-Dame d'Orcival (fig. 366)

Comme à Saint-Nectaire, deux chapiteaux sont sur le modèle des chapiteaux à décor horizontal, et ce qui est intéressant, c'est la répétition du motif au même endroit à l'ouest dans les différents édifices, mais ici l'un est composé d'éléments étroits alors que sur l'autre un seul élément occupe toute la hauteur : d'un côté, on a un socle plus une base à l'envers, de l'autre seulement le socle avec plus de moulures. Si l'on adopte la lecture traditionnelle, on aurait un livre très épais opposé à l'empilement de trois livres plus fins. Ces deux chapiteaux sont disposés symétriquement par rapport à l'allée centrale et se trouveraient face à celui qui entrerait dans l'église par la porte ouest si elle existait. Ce qui pose un problème : Pourquoi avoir fait « comme si » ? Peut-on le voir aussi de l'autre côté : ces deux chapiteaux marquent l'entrée dans cet espace spécifique, venant de l'est ? Les autres chapiteaux ne présentent plus aucune symétrie par rapport à leur répartition dans l'espace. Quatre chapiteaux composés de feuilles lisses variées, intègrent un motif composé de deux tiges qui montent ensemble, se séparent et viennent encadrer une feuille en forme de goutte. Trois sont dans la partie sud, un seul dans la partie nord. L'entrée dans la nef elle-même se ferait entre deux chapiteaux très différents des autres, composés de feuilles très découpées. Celui du nord est particulièrement travaillé : croisillons de fins liens enfermant les feuilles, retroussis aux angles et motif d'entrelacs régulier disposé en couronne en haut de la corbeille. On peut donc dire que, malgré l'absence de porte l'entrée de la nef, en venant du fond de l'église, cet espace est nettement valorisé.

Un seul élément figuratif est intégré à cet ensemble : un personnage très schématique émergeant derrière la première rangée de feuille, sur la face latérale droite d'un chapiteau du mur ouest (S6E). Il a déjà été remarqué par B. Phalip⁷⁴² qui explique : « Personnage nu se cachant dans les éléments végétaux. L'homme « naturel » ou « sauvage » ne peut être associé aux thèmes valorisants. Il est très répandu dans les nefs. » Ce personnage se retrouve presque identique sur le dernier chapiteau du mur gouttereau nord (Ng1), également sur la face latérale droite. Ici la tête est très grosse, les yeux, le nez et la bouche indiqués de façon schématique, son corps se réduit à un torse monté sur une sorte de tige encastré entre les deux grandes feuilles plates qui occupent les angles de corbeille. Ses bras levés se terminent par trois feuilles sortant, non de mains comme on le pense au premier regard, mais d'un triple anneau. Il semble donc à moitié végétal, même si le côté fruste de la sculpture ne rend pas évidente la lecture, et pourrait faire penser que les trois anneaux pourraient être une façon de représenter les doigts fermés. Son double du chapiteau du mur gouttereau nord est sculpté de façon plus habile et, en effet, il semble que ce soient des mains qui brandissent des feuilles. Ils sont donc doublement cachés, mais celui de l'avant-nef l'est particulièrement : placé à cet endroit, il est difficilement visible au premier regard, il oblige à aller jusqu'au fond de l'espace et à se plaquer sur le mur ouest.

⁷⁴² PHALIP 2003, p. 101.

Chapitre 6 : Étude des sculptures extérieures

En Auvergne, les portails comportant un programme sculpté se réduisent en général à des voussures et quelques chapiteaux portés par les colonnes des piédroits ou des ébrasements (citons Saint-Hilaire-la-Croix (63). Seuls quelques-uns ont un tympan (citons les trois tympanes de Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac (15)), ou plus souvent un linteau sculpté (par exemple ceux de Saint-Genès de Thuret (63), du Chambon-sur-lac (63), de Meillers (03) ou d'Autry-Issard (03)) Dans notre corpus, le portail de Notre-Dame-du-Port fait donc figure d'exception. Mais il faut ajouter les deux linteaux en bâtière de Saint-Pierre de Mozac, même s'ils ne sont plus à leur place d'origine.

Ajoutons à cet inventaire l'exceptionnel zodiaque du chevet de Saint-Austremoine d'Issoire. Dans la région, les représentations du zodiaque sont nombreuses mais, en général, disposées sur une des voussures du portail (par exemple à Saint-Georges d'Ydes (15) ou à Saint-Nicolas de Nonette (63). Pour terminer, il faudra examiner le chapiteau représentant le sacrifice d'Abraham de la colonne engagée du croisillon sud de Notre-Dame-du-Port.

A – Les sculptures extérieures de Notre-Dame-du-Port

a - Le portail sud

Exceptionnel dans le contexte régional, il a été décrit par tous les auteurs qui se sont intéressés à la sculpture romane en Auvergne (**fig. 367**). Nous ne prendrons donc que quelques jalons dans l'histoire de ces commentaires. En 1946, Pierre Balme⁷⁴³ parle de la porte sud comme « d'un assemblage assez disparate de morceaux rapportés, et pour certains, d'une époque antérieure. Les sculptures en sont très abîmées. » Puis il décrit le linteau en bâtière monolithe en calcaire du Nivernais, le tympan et les sculptures rapportées, sans autre commentaire. Bernard Craplet⁷⁴⁴, lui aussi décrit les sculptures et pense qu'elles datent de la fin du XII^e siècle. En 1992, Marie-Claire Ricard⁷⁴⁵ explique que ce portail « a des sculptures remarquables obéissant à un programme iconographique bien défini. » Il n'est plus question de contester l'unicité de l'ensemble. En 2013, Bruno Phalip⁷⁴⁶ parle de « portail canonial », mais la description, remplacée par une très belle photo, est très courte et il conclut : « la lecture est donc à la fois chronologique et typologique. »

Ce portail est décomposé de quatre parties : deux grands bas-reliefs appliqués de part et d'autre des piédroits de la porte, un linteau en bâtière monolithe, et un tympan composé de trois pierres verticales jointives accolées, encadrées par une large voussure légèrement outrepassée à claveaux réguliers et deux bas-relief inclus dans le mur dans les écoinçons du tympan. Contrairement aux chapiteaux de l'intérieur de l'église les reliefs du linteau et du tympan ont été taillés dans du calcaire, ce qui explique sans doute leur usure à laquelle il faut ajouter les mutilations dues à la Révolution: toutes les têtes ont été cassées.

⁷⁴³ BALME 1946, p. 27-28.

⁷⁴⁴ CRAPLET 1955, p. 119.

⁷⁴⁵ RICARD 1992, n. p.

⁷⁴⁶ PHALIP 2013, p. 90-92.

1 - Le linteau en bâtière

Au centre, la représentation d'un temple (ou d'une église) sépare la surface en deux parties inégalement remplies de personnages. À gauche l'adoration des mages, à droite, la présentation au temple et le baptême du Christ. Des inscriptions placées tout le long de la bordure du linteau identifient les scènes. Les scènes et les personnages s'adaptent à la forme en bâtière du tympan, et la hauteur variable qui en découle installe une hiérarchie : aux extrémités se trouvent les chevaux des Mages et l'ange-serviteur.

Le sanctuaire, placé au centre (**fig. 368**), dans la partie la plus haute, semble donc, au premier regard, l'élément le plus important de l'ensemble. Il est représenté par un arc surmonté d'un clocheton. On note les restes de deux colonnettes encadrant l'entrée. Un autel rectangulaire occupe la moitié de l'espace ménagé sous cet arc, il est précédé, en bas, par trois marches et surmonté d'une lampe accrochée au sommet de l'arc. Il s'agit donc non pas d'une représentation réaliste mais d'une coupe montrant une structure intérieure, qui permet de mettre en évidence l'autel et la lampe. Cette simplicité dans le schéma iconographique et les éléments pouvant être ceux d'une architecture antique ou celle d'une construction romane permet de ne pas choisir entre temple et église ou plutôt de mettre en évidence la typologie traditionnelle : le temple est la figure de l'Église et annonce les églises. Les deux éléments représentés sont également interchangeables : l'autel renvoie au sacrifice dans les deux cas, mais le sacrifice change de portée selon qu'il s'agit d'un temple ou d'une église ; la lampe renvoie à la présence de Dieu.

L'adoration des mages (**fig. 369**) est composée de trois groupes différents : les trois chevaux des mages qui forment une sorte de 'X' à l'extrémité gauche : ils sont représentés superposés les uns devant les autres, les têtes alternativement à droite et à gauche. Les trois rois-mages sont imbriqués les uns dans les autres formant un groupe compact, le premier est agenouillé et sa jambe passe entre les jambes du second. Malgré les cassures, on devine qu'ils portent des couronnes. Daniel Russo, dans son important article sur « Les représentations mariales dans l'art d'Occident »⁷⁴⁷, examine l'évolution de l'iconographie des mages qui, d'abord portent des bonnets phrygiens (**fig. 370**), il pense au contexte politique et impérial, en étudiant les premiers manuscrits ottoniens, et montre que la nouvelle formule apparaît dès le début du XI^e siècle, avec aussi l'apparition du trône pour Marie et d'une architecture plus riche devant laquelle elle se tient⁷⁴⁸. La Vierge est assise sur un siège, formé d'arcatures à la façon d'une architecture, tenant l'enfant sur ses genoux. Les mages et les chevaux se touchent alors qu'un vide est ménagé entre eux et la Vierge. Ce vide met en évidence le geste du premier mage, geste d'offrande qui est le sujet principal de la scène, mais qui, à cause des cassures, est devenu illisible. L'enfant Jésus devait tendre la main droite vers le cadeau tenu par le mage, car la cassure laisse une trace continue, et de la main gauche il tient un rouleau. Il est donc montré comme détenteur de la loi. L'étoile est, par contre, peu visible, contrairement à d'autres représentations⁷⁴⁹, elle est très discrètement sculptée en méplat en-dessous de la corniche, à côté de la tête de la Vierge. Le sujet semble donc insister sur le don et l'humilité, par la position agenouillée du mage. La Vierge est accolée à l'architecture centrale et son siège semble en faire partie, les arcatures du siège prolongeant l'arc du sanctuaire. Tous les auteurs ont noté la similitude entre cette Vierge en majesté et toutes celles

⁷⁴⁷ MARIE 1996, p.173-291

⁷⁴⁸ *Ibid.* p.226 en particulier.

⁷⁴⁹ Citons par exemple le tympan de Neuilly-en-Donjon (03), où l'étoile est particulièrement impressionnante, représentée comme une énorme fleur.

qui existent en grand nombre dans les églises de la région et qui ont toutes pour modèle la Vierge disparue de la cathédrale de Clermont⁷⁵⁰.

On sait que tous les commentateurs ont vu dans les cadeaux des mages le symbole de la triple nature du Christ. Un des premiers est sans doute Ephrème de Nisibe⁷⁵¹ qui, déjà au IV^e siècle, explique : « Ils ouvrirent leurs cassettes et ils lui offrirent en cadeau, l'or à son humanité, la myrrhe en signe de sa mort, l'encens de sa divinité. Ou bien : l'or comme à un roi, l'encens comme à un Dieu, et la myrrhe comme à celui qui doit être embaumé. Ou bien encore : l'or parce qu'on l'adore, bien que cette adoration revienne à son maître, la myrrhe et l'encens, pour manifester le médecin qui devait guérir la blessure d'Adam. ». Quant à la présence des chevaux elle est assez courante et doit expliquer sans doute que ces personnages viennent de loin et qu'ils sont des personnages importants, des notables. Un autre exemple existe à Authezat (63), également signalé par Swiechowski⁷⁵², sur lequel les trois chevaux (très endommagés) forment également un groupe compact.

Le texte qui court le long de la bordure du linteau précise, au-dessus de cette scène : « + *ECCE MAGI NATO : DE PORTANT MUNERA REGI* (« Voici que les mages apportent des présents à l'enfant roi nouveau né »)⁷⁵³. En-dessous de la scène un autre texte précise : « *HETHEREO REGI TRES DANT TRIA DONA SABEI* » (« Au roi de l'éther, ils sont trois à offrir les trois offrandes de Saba »). Swiechowski⁷⁵⁴ avait déjà relevé cette référence à la reine de Saba : « la reine de Saba apportant les présents à Salomon constitue un correspondant typologique de l'adoration des mages dans l'Ancien Testament. » Puis il donne l'exemple de l'autel de l'église de Klosterneuburg sur lequel les deux scènes sont représentées avec une inscription semblable⁷⁵⁵. Jean Daniélou a bien étudié ce personnage de la reine de Saba⁷⁵⁶. Il relève d'abord les allusions contenues dans l'évangile de Matthieu (XII, 42) : « La reine du Midi se lèvera au jugement avec cette génération [...] parce qu'elle vint des extrémités de la terre écouter la sagesse de Salomon [...]. » Ce passage a été considéré comme un témoignage assurant la sainteté et la gloire de cette reine et le point de départ de toutes sortes de traditions et de légendes. Elle va devenir le modèle des païens qui cherchent Dieu, et un argument pour signifier que le salut n'est pas réservé aux juifs. Rupert précise⁷⁵⁷ : « Elle ouvrit son cœur à Salomon, elle lui manifesta les secrets de sa conscience dans l'aveu et le repentir de ses péchés passés. » Un texte d'Isaïe (LX, 6) en est rapproché : « [...] tous ceux de Saba viendront, ils t'apporteront l'or et l'encens. » C'est ce texte qui est à l'origine du rapprochement avec les Mages qui sont vus comme réalisant cette prophétie. Voir dans la reine de Saba une sainte païenne est donc bien ancré dans la tradition, et Isidore montre que le Christ associe la reine d'Orient à la gloire des saints qui vont juger le monde : « Non seulement elle est bienheureuse par la récompense de la résurrection céleste, mais elle est déclarée digne par la voix du juge lui-même, du pouvoir apostolique pour juger les juifs adultères. » En résumé on peut dire que l'allusion à Saba renvoie à la préfiguration des mages par la reine de Saba, cela explique aussi la présence des chevaux puisqu'il est important de penser qu'ils viennent, comme elle, de loin, de l'Orient. Le début de l'inscription précise que le nouveau-né est roi de l'éther, c'est-à-dire du ciel, comme Salomon, était roi sur terre, et représente la Sagesse comme Salomon possédait la sagesse et l'intelligence terrestre. L'allusion est donc complexe et renvoie à ce

⁷⁵⁰ Voir par exemple l'étude de Dominique Iognat-Prat : IOGNAT-PRAT 1992, p. 87 et suivantes.

⁷⁵¹ S. C 121, p.78.

⁷⁵² SWIECHOWSKI 1973, Fig.96.

⁷⁵³ FAVREAU 1995, p. 191. Tout ce qui suit est extrait de son ouvrage.

⁷⁵⁴ SWIECHOWSKI 1973, p. 122.

⁷⁵⁵ Église de la banlieue de Vienne en Autriche, connue pour son retable en plaques émaillées de Nicolas de Verdun (1181).

⁷⁵⁶ DANIELOU 1955, p.147-157.

⁷⁵⁷ *De operibus trinitatis*, XLII, 30, P. L. 167, 1176.

besoin de mettre toujours en correspondance l'Ancien et le Nouveau Testament, le premier annonçant ce que le second va réaliser. Cela explique peut-être aussi les couronnes des mages qui d'astrologues sont devenus rois, complétant ainsi le parallèle : une reine rends visite à un roi, trois rois rendent visite au Roi. Le parallèle semble avoir été poussé dans les moindres détails puisque, dans le texte biblique (III Reg. X, 8-9) la reine de Saba reconnaît la volonté de Dieu dans la sagesse de Salomon et précise qu'il l'a « établi roi pour rendre les jugements et la justice », ce qui pourrait bien expliquer la présence du rouleau dans les mains de l'enfant. L'importance donnée la reine de Saba explique que Suger l'ait placé sur le portail de Saint-Denis parmi les prophètes (**fig. 371**). En fait les études sur les rois mages sont très nombreuses et il est difficile de toutes les citer, donnons comme exemple celle de Madeleine Félix⁷⁵⁸ qui est particulièrement complète sur le plan des textes.

À droite, la « Présentation au temple » (**fig. 372**) met en scène le vieillard Siméon face à la Vierge selon l'évangile de saint Luc (II, 25-35). Ce très long passage explique que le Saint-Esprit l'avait averti qu'il ne mourrait pas avant d'avoir vu le Christ, que lors de la présentation de l'enfant le vieillard prédit que Jésus sera la lumière du monde, qu'alors il le bénit puis annonça à sa mère qu'un glaive transpercera son âme. Le vide, qui sépare Siméon de la Vierge, met en évidence l'enfant Jésus, petite figure verticale, tenue à quatre mains. Il n'est pas présenté sur l'autel comme c'est souvent le cas, Siméon tourne le dos à l'autel du sanctuaire, et cette présentation au temple ressemble plus à une présentation à Siméon. C'est lui le personnage principal de la scène, comme le laisse entendre le texte évangélique. Et la symétrie entre la Vierge (celle de l'adoration des mages) et Siméon, chacun adossé au temple, lui tournant le dos et tenant l'enfant Jésus, est explicite. Le propos n'est pas ici de montrer l'enfant sur l'autel, comme future victime, mais de mettre en évidence la pensée liée au personnage de Siméon et sa portée pour le chrétien. Un autre personnage se trouve derrière la Vierge, à-demi caché par le Jean-Baptiste de la scène suivante, et tient devant lui un objet conique actuellement peu identifiable, qui pourrait être un couple d'oiseaux (l'objet semble séparé en deux), l'offrande traditionnelle, bien précisée d'ailleurs dans le texte de Luc (II, 24) : « Et pour offrir l'hostie selon ce qui est dit dans la loi du Seigneur, un couple de tourterelles, ou deux petits de colombes. » Si l'on compare avec d'autres représentations de l'épisode, l'exemple de La-Charité-sur-Loire (**fig. 373**) montre la même disposition et semble confirmer l'hypothèse de Joseph apportant le couple d'oiseaux. Déjà on comprend que les chrétiens, en entrant dans l'église, sont invités à faire des offrandes comme les rois mages et à faire pénitence par la prière comme Siméon.

Le texte le plus explicite, concernant l'épisode de la Présentation au temple, est sans doute celui de Gueric d'Igny (vers 1087-1157)⁷⁵⁹ : « Le voilà donc excellemment comblé, le désir du bienheureux vieillard dont toute l'attente et le désir était « l'attente des nations » et « le désiré des nations ». Sa jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle, car de sa vertueuse vieillesse les jours de sa purification se sont trouvés accomplis. » Puis dans un autre sermon il étend son propos au chrétien⁷⁶⁰ : « Si quelqu'un se rend compte que son jugement est défectueux ou sa conduite mal réglée, qu'il vienne au Temple avec Siméon, et qu'il prenne en mains l'enfant qu'apporte Marie, Marie sa mère, c'est-à-dire, qu'il s'empare avec amour du Verbe de Dieu que lui offre l'Église, sa mère. Sans aucun doute, ce Verbe, serré sur son sein, formera son jugement, pacifiera sa conduite, et réglera avec une bienfaisante et salutaire douceur, tout l'équilibre de son âme et toute l'ordonnance de sa vie [...]. » Geoffroy de Vendôme disserte encore plus longuement sur Siméon⁷⁶¹, il en fait la figure de ceux qui font pénitence, « par la foi et l'amour, une prière fréquente et une oraison assidue et l'affirmation de

⁷⁵⁸ FÉLIX 2000.

⁷⁵⁹ 5^e sermon pour la purification, S.C. 166, p. 373.

⁷⁶⁰ *Ibid.* 3^e sermon pour la purification, p. 345.

⁷⁶¹ GEOFFROY DE VENDÔME éd. GIORDANENGO, p. 497 et suivantes.

bonnes œuvres, il a mérité la réponse du Saint-Esprit et obtenu cette promesse [...] Siméon a vu d'une vue corporelle le Christ dans sa chair [...] et nous, par la vue de l'esprit et de la foi, nous le voyons dans les sacrements [...] » Puis se met bizarrement à parler du baptême du Christ et de celui du chrétien, avant de continuer son commentaire de l'évangile : « Il bénit Dieu, en lui rendant grâce, et il mérité d'être béni de lui. » Pour terminer, il se lance dans un long commentaire sur la lumière. On comprend, d'après tous les commentaires rencontrés, que cet épisode est particulièrement important pour les religieux du Moyen Âge et se prête à toutes sortes de commentaires qui, comme d'habitude, se terminent par des conseils aux chrétiens.

L'association d'idée entre l'épisode de Siméon et le baptême du texte de Geoffroy de Vendôme, qui nous semble incongrue, n'est pas nouvelle puisqu'il est déjà présent dans un texte qu'Origène adresse aux catéchumènes même si cela n'éclaircit pas le problème. Il parle de Siméon qui « trouve une grande joie dans la pensée que le petit enfant qu'il portait ainsi, était celui qui venait libérer les enchaînés et le délivrer lui-même de ses liens corporels [...] Toi aussi, si tu veux tenir Jésus, le serrer dans tes bras et mériter de sortir de prison, efforce-toi d'avoir l'esprit pour guide et de venir sous sa conduite au temple de Dieu.⁷⁶² » Le texte qui court au-dessus de l'épisode, sur la bordure du linteau explique : « + *IN TEMPLO DOMINO PUER OFFERTUR MATER JHESUS* » (Dans le temple, l'enfant est présenté au Seigneur. La mère de Jésus) Et en-dessous de la scène : « + *HIC PUER EXCIPITUR IN ULNIS A SIMEONE* » (Ici Siméon reçoit l'enfant dans ses bras)⁷⁶³. Comme pour l'Adoration des Mages on a donc deux commentaires parallèles : on avait les Mages et la reine de Saba, on a maintenant le Seigneur et Siméon. Siméon semble donc considéré ici comme le représentant de Dieu. Cela veut-il dire que Siméon recevant l'enfant préfigure Dieu recevant le Christ dans l'au-delà ? Cela n'est pas impossible, mais il faudrait trouver un commentaire allant dans ce sens. Entre les deux épisodes l'organisation est inversée : description de scène en haut dans le premier cas (les mages), en bas dans le second (Siméon). Mais ce qui semble avoir conduit à cette organisation est de mettre l'explication en-dessous de la description.

La dernière scène, à droite, représente le baptême du Christ (**fig. 374**). L'épisode est raconté par les évangélistes Matthieu (III, 13-17) et Marc (I, 9-11). Curieusement, dans ces deux textes, le baptême lui-même n'est pas décrit, il est fait d'abord mention des réticences de Jean à le baptiser puis des signes qui accompagnent sa sortie de l'eau. Matthieu (III, 16-17) explique : « Or ayant été baptisé, Jésus sortit aussitôt de l'eau ; et voici que les cieux lui furent ouverts : il vit l'Esprit de Dieu descendant en forme de colombe et venant sur lui. Et voici une voix du ciel disant : celui-ci est mon fils bien-aimé en qui j'ai mis mes complaisances. » Luc (I, 9-11) est tout aussi lapidaire : « [...] il fut baptisé par Jean dans le Jourdain. Et soudain, sortant de l'eau, il vit les cieux ouverts, et l'Esprit descendant en forme de colombe, et se posant sur lui. Et une voix vint des cieux [...]. » Ce qui est décrit est la présence de la Trinité affirmant le Christ comme divin.

Ici la représentation n'est pas traditionnelle : Jean ne semble pas en train de baptiser le Christ, mais ses bras entourent son torse, celui de devant est visible par la trace de la cassure, l'autre disparaissant derrière. La scène ne montre pas non plus la colombe ni la présence du Père, mais un ange qui tient sur ses deux bras tendus le vêtement du Christ. La scène est donc composée de trois personnages : Jean-Baptiste, le Christ dans l'eau et un ange présentant un vêtement. L'eau du Jourdain est représentée par des ondulations qui forment comme une jupe autour du Christ et disparaît en bas derrière l'ange. Les trois auréoles sont alignées sous le rebord du linteau, celle du centre étant cruciforme. Pour cet épisode aussi les commentaires sont nombreux. Ils reflètent les questions que se

⁷⁶² HOMÉLIAIRE éd. BONNES 1949, p. 47.

⁷⁶³ FAVREAU 1995, p. 191.

posent les religieux et en particulier : pourquoi le Christ a-t-il besoin de se faire baptiser ? Une des premières réponses est : « Jésus se fait baptiser non pour lui, mais pour nous ; il se fait baptiser non pas pour être purifié par les eaux, mais bien pour sanctifier lui-même les eaux. Nouvel homme, il se fait baptiser pour fonder ce mystère du nouveau baptême.⁷⁶⁴ » Le texte qui accompagne la scène est au-dessus et sur le retour vertical à droite de l'ange : « *JESUS BAPTIZATUR PROLEM DOMINI BAPTISTA JO [HANNES]* » (Jésus le fils du Seigneur est baptisé, Jean-Baptiste), et en-dessous : « *JHESUS* ». L'inscription insiste donc simplement sur le fait que Jésus est le fils de Dieu. On ne peut pas connaître, comme pour les deux autres scènes, le deuxième texte, la bordure étant cassée.

Les trois scènes représentées sur le linteau font donc référence au début de la vie de Jésus mais le fil conducteur semble être celui de la révélation : révélation aux mages (ils ont compris le Christ comme roi), à Siméon (comme sauveur) et à Jean (comme Dieu). Ces scènes peuvent aussi être comprises comme des conseils donnés aux fidèles qui vont entrer dans l'église (ici les chanoines), l'offrande des mages incitant à donner lors de l'offertoire de la messe, Siméon conseillant foi, amour et prière pour être digne de recevoir le Christ sur l'autel, et Jean rappelant que le baptême les a fait des hommes nouveaux, des chrétiens. La Vierge est représentée deux fois, d'abord elle présente Jésus aux mages, puis à Siméon, ensuite elle s'éclipse, elle n'est donc pas le sujet principal de l'ensemble.

2 - Le tympan(fig. 375)

Le christ occupe la dalle centrale, encadré par deux séraphins reconnaissables à leurs six ailes. Son trône est sans dossier et monté sur un socle, mais les cassures de la pierre ne permettent pas une vision précise. Ses gestes sont également illisibles, les bras ayant été cassés, mais son bras droit levé (peut-être bénissant) et son bras gauche placé devant lui (peut-être tenant le livre habituel) se devinent par les empreintes laissées. Devant le socle de son trône ont été placées les représentations de deux des évangélistes, les deux autres, totalement détruits, étaient situées sur un arc au-dessus de la tête du Christ.

Il s'agit de la représentation de la vision d'Isaïe (VI, 1-3) : « En l'année où est mort le roi Ozias, je vis le Seigneur assis sur un trône haut et élevé ; et ce qui était sous lui remplissait le temple. Des séraphins étaient au-dessus du trône : l'un avait six ailes, et l'autre six ailes ; avec deux ils se voilaient leur face, et avec deux ils voilaient leurs pieds, et avec deux ils volaient. Et ils se criaient l'un à l'autre, et ils disaient : Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées, toute la terre est pleine de sa gloire. » Ici le Seigneur est identifié au Christ avec son nimbe cruciforme. Les deux anges sont très grands et occupent tout l'espace des deux dalles latérales, se détachant sur un fond vide, qui paraît bizarrement buchée. Selon « La hiérarchie céleste » de Denys l'Aréopagite, ils font partie de la première hiérarchie (formation ternaire comprenant les Trônes, les Chérubins et les Séraphins), celle qui est toujours auprès de Dieu, immédiatement unie à Lui, sans intermédiaire. Leur rôle est de transmettre les hymnes célestes aux habitants de la terre⁷⁶⁵.

Mais de chaque côté du Christ sont inscrites les deux lettres grecques alpha et oméga, faisant référence à l'Apocalypse (I, 8) : « Je suis l'Alpha et l'Omega, le commencement et la fin, dit le Seigneur Dieu, qui est, qui était et qui doit venir, le Tout-Puissant. » D'autre part, le Christ est encadré par les quatre animaux dans lesquels on comprend la représentation traditionnelle des évangélistes. Deux textes mettent en scène ces quatre animaux : la première vision d'Ézéchiël (I, 5-11) dans laquelle ils sont comme des personnages à quatre faces d'animaux différents, et une des visions de

⁷⁶⁴ BONNES 1949, p. 100.

⁷⁶⁵ DENYS L'ARÉOPAGITE S. C. 58, p. 104.

l'Apocalypse de Jean (IV, 7-9) dans lequel ce sont quatre animaux distincts qui sont pleins d'yeux et six ailes et disent également « Saint, saint, saint est le Seigneur ». Mais ici ils ne sont pas représentés selon la description de ces textes, tenant chacun un livre, ils sont bien les symboles des quatre évangélistes. L'image centrale est donc une synthèse de plusieurs textes, comme l'a déjà souligné Swiechowski⁷⁶⁶.

3 - Isaïe et saint Jean-Baptiste (fig. 376-377)

Les deux bas-reliefs des piédroits représentent, à gauche Isaïe, à droite Jean-Baptiste. Ce sont des sculptures très usées mais dont la plupart des détails significatifs sont encore lisibles. Ils sont tous les deux représentés sur un fond strié de croisillons incisés et placés entre deux corniches : l'une, au-dessus de leur tête porte leur nom, l'autre sert de support.

Isaïe se présente debout sur un grand dragon placé à la verticale, la tête et les pattes alignées sur la corniche, les ailes débordant sur les côtés du personnage. Celui-ci lève les deux bras, tenant dans sa main droite un rameau feuillu, la trace de sa main droite cassée laisse supposer qu'elle ne tenait rien. Il est auréolé et une inscription, qui l'identifie, court au-dessus de sa tête : « ECCE ISAHIAS » (« Voici Isaïe »)⁷⁶⁷. Son vêtement est composé de couches successives dont les bords sont alternativement droits et obliques, sans doute deux robes l'une sur l'autre et un manteau relevé par une ceinture sur lequel est placé une sorte de ruban traversant son torse en oblique. À droite, en arrière-plan, un pan flottant à l'oblique sous son bras incite à comprendre un mouvement, un envol, comme s'il volait sur le dos du dragon.

De l'autre côté de la porte Jean-Baptiste est également représenté debout, auréolé et barbu, ses pieds sur une corniche différente dont la base est recouverte de motifs végétaux. Au-dessus de lui, derrière sa tête, est écrit : « JOHANNES BAPTISTA » (Jean Baptiste)⁷⁶⁸. Il est vêtu d'une longue robe par-dessus laquelle une jupe plus courte à motifs festonnés, sur laquelle pendent trois éléments de ceinture, selon la description de l'évangéliste Matthieu (III, 4) : « Or Jean avait un vêtement de poils de chameau et une ceinture de cuir autour des reins [...] » Ses bras ont été cassés et il est bien difficile de savoir ce qu'il tenait ou faisait, seule une forme rectangulaire au niveau de son épaule gauche suggère la présence d'un livre, sur lequel sont encore lisibles des caractères disposés sur trois lignes : CE, N, DI (selon Favreau⁷⁶⁹ : ECCE AGNUS DEI, voici l'agneau de Dieu). Les deux personnages ne sont pas à la même échelle, Isaïe est plus grand et plus trapu, mais la différence de taille des deux reliefs est minime. Ils sont tous les deux abrités sous un élément de corniche.

Isaïe est considéré comme le prophète le plus important de la Bible par l'étendue et l'importance de ses révélations : il s'agit d'une suite d'oracles et de visions où il annonce l'arrivée du Rédempteur d'Israël, la délivrance du peuple de Juda, la gloire de Jérusalem et la ruine de Babylone. Ici le rameau feuillu qu'il tient de sa main droite est l'illustration du passage d'Isaïe (XI, 1) : « Et il sortira un rejeton de la racine de Jessé, et une fleur s'élèvera de sa racine », dans lequel tous ont compris une prédiction sur la naissance du Messie.

Jean-Baptiste appartient au Nouveau Testament, mais lui aussi annonce le Christ. Matthieu (III, 3) le rattache d'ailleurs expressément à Isaïe : « C'est lui dont a parlé le prophète Isaïe, disant : voix de quelqu'un qui crie dans le désert : préparez la voie du Seigneur, faites droits ses sentiers. » Son annonce est un peu différente, il annonce que le Christ est Dieu, Jn (I, 29) : « [...] Voici l'agneau

⁷⁶⁶SWIECHOWSKI 1973, p.121.

⁷⁶⁷FAVREAU 1995, p. 192.

⁷⁶⁸*Ibid.*

⁷⁶⁹*Ibid.*

de Dieu, voici celui qui enlève le péché du monde. » Leurs annonces se complètent donc, d'abord il est annoncé un sauveur pour Israël puis un sauveur pour le monde entier, mais cette fois, sur le plan spirituel.

La porte est donc encadrée par les deux personnages qui annoncent le Christ, celui de l'Ancien Testament et celui du Nouveau. Il est intéressant de voir que ces deux figures sont représentées de façon similaire à Sainte-Foy de Conques (**fig. 378**). À Conques les textes sont plus développés, plus explicites et renforcent le contraste Ancien et Nouveau Testament (phylactère et livre) : « *Dixit Isaïas : exiet virga de radice Jesse*⁷⁷⁰ » et « *Johannes ait : ecce agnus dei*⁷⁷¹ ». Mais les dispositions d'ensemble sont très semblables : Isaïe tient également un rameau feuillu (même si c'est de la main gauche) et pose ses pieds non pas sur un dragon mais sur une tête d'animal (autre représentation du Mal) qui est encadrée de ses pattes tenant une tige passant dans sa gueule ; Jean-Baptiste tient également un livre et montre le ciel de sa main droite, geste qui pourrait être celui de son homologue de Notre-Dame-du-Port ; il a également les pieds sur des feuillages, mais qui sont crachés par deux têtes animales. Ces deux reliefs sont actuellement disposés de chaque côté d'une scène d'Annonciation et leur emplacement d'origine n'est pas assuré mais, si ces trois éléments faisaient bien partie d'un même ensemble, la mise en relation avec l'annonce de la naissance du Messie est encore plus claire qu'à Notre-Dame-du-Port. Dans sa notice Robert Favreau pense que les deux reliefs de Clermont sont sans doute datables de la deuxième moitié du XII^e siècle. Il précise également que selon Marcel Aubert⁷⁷² Isaïe tenait autrefois une banderole avec le texte gravé : « *VIRGO EXIERIT EX RADICE JESSE* » (Une vierge sortira de la souche de Jessé).

b - L'Annonciation et la Nativité (fig. 379-400)

Comme à Conques, un autre relief représente l'Annonciation. Il est situé à gauche du tympan, inclus dans le parement du mur. Dans un cadrage très resserré, ne laissant aucun espace vide, l'archange Gabriel est représenté légèrement tourné vers la Vierge représentée frontalement. Seul son bâton de messenger les sépare. Ce bâton est terminé par un motif circulaire, une sorte de médaillon dont le motif n'est plus lisible. Le vêtement de la Vierge est orné d'un gros cabochon rond, figurant un cercle au centre et sept points autour. Il est le centre d'un décor du torse composé de larges galons, l'un vertical au centre, l'autre faisant le contour de l'encolure. Les vêtements des deux personnages semblent inversés : plis en chevrons de la robe de l'ange et du manteau de la Vierge, plis parallèles du manteau de l'ange et de la robe de la Vierge. L'ensemble, en reliefs plus pleins, plus ronds, sans surface vide de décor, avec une recherche de mouvement, est très différent des reliefs précédents.

De l'autre côté du tympan, un autre relief, également inclus dans le mur, représente la Nativité. Sa composition est plus complexe, mais son état de conservation très mauvais. On devine deux niveaux : en bas la Vierge couchée avec saint Joseph pensif à ses pieds, en haut l'enfant dans un berceau contemplé par deux anges auréolés, dont les deux têtes sont placées au-dessus.

c - Organisation générale du portail

On distingue donc deux ensembles différents : les quatre reliefs (Isaïe, Jean-Baptiste, l'Annonciation et la Nativité), et le groupe formé par le linteau et le tympan.

⁷⁷⁰ Is. (XI, 1).

⁷⁷¹ Jn. (I, 29).

⁷⁷² AUBERT 1924, p.53.

Déjà Swiechowski⁷⁷³ disait : « l'on est frappé par la suite logique qui joint les reliefs isolés du portail [...] en un cycle dont les premiers éléments apparaissaient déjà au V^e siècle ». Il cite l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure de Rome et explique que le cycle de l'enfance commençait par l'Annonciation pour se terminer par le baptême du Christ, et était souvent dominé par le Christ en gloire entouré des évangélistes. Il explique aussi que l'Adoration des Mages était fêtée en même temps que le Baptême du Christ au jour de l'Épiphanie. On peut prolonger sa remarque en montrant que les deux personnages d'Isaïe et de Jean-Baptiste, s'intègrent également parfaitement à l'ensemble du propos. Ils apparaissent comme les fils conducteurs de toutes les scènes placées au-dessus.

B. Craplet pensait que ces deux reliefs ont été appliqués postérieurement⁷⁷⁴. Peut-on en déduire que, s'ils sont bien des remplois, ils ont été intégrés lors de la conception de l'ensemble ? Mais Robert Favreau date les deux personnages d'Isaïe et de Jean-Baptiste de la deuxième moitié du XII^e siècle alors qu'il penche pour le milieu du siècle pour le tympan, ce qui jette le trouble et va en contradiction avec les hypothèses habituelles qui voient dans les deux personnages des reliefs plus anciens récupérés. Par contre les deux reliefs de l'Annonciation et de la Nativité déplacent le propos, qui est centré sur le Christ, vers le personnage de Marie. Rééquilibrage voulu par le même concepteur ou ajouts postérieurs ? On peut seulement constater que ces trois ensembles (linteau et tympan, Isaïe et Jean-Baptiste, Annonciation et Nativité) sont l'œuvre de trois sculpteurs différents.

Il faut aussi remarquer que les inscriptions n'ont pas un simple rôle d'identification, elles ajoutent du sens comme on l'a vu à propos de l'alpha et de l'oméga mais surtout à propos des longs textes du linteau. Son organisation même fait sens puisque, à chaque fois, pour les trois scènes, le texte placé au-dessus de la scène est une description, alors que celle du dessous est une explication ou la référence à une préfiguration : les mages apportent des présents/ les offrandes de Saba au roi du ciel ; dans le temple l'enfant est présenté au Seigneur/ Siméon reçoit l'enfant ; Jésus le fils du Seigneur est baptisé, Jésus (ici la bordure du bas est cassée).

Pour finir, le bâtiment vide, très grand, central sur le linteau, pose question. Quel est son rôle ? Est-il le sujet principal de l'ensemble ? Place-t-il l'église au centre du propos ? On peut suggérer alors une relation de sens vertical entre la porte de l'édifice Notre-Dame-du-Port, ce bâtiment et le Christ en gloire sur le tympan. Donc l'un au-dessus de l'autre : le Christ c'est la porte par laquelle le chrétien doit passer selon l'évangile de Jean (X, 7-9) : « [...] En vérité, je vous le dis, c'est moi qui suis la porte des brebis [...] si c'est par moi que quelqu'un entre, il sera sauvé[...] » ; sur terre le temple, ou ensuite l'église, semble vide, mais Dieu est présent sur l'autel ce qui est signifié par une lampe allumée sur l'autel (lampe au-dessus de l'autel) ; le Christ est dans les cieux. De plus, l'église est comprise comme la porte du ciel, c'est-à-dire que, par les sacrements qui s'y déroulent, elle ouvre pour les fidèles la vie future, dans les cieux avec le Christ.

d'Le sacrifice d'Abraham (fig. 401)

Le chapiteau qui couronne la colonne séparant les deux arcs du premier niveau du mur du transept sud, représente le sacrifice d'Abraham. Les sculptures sont très dégradées et les détails manquent mais la scène est encore lisible. Une inscription court sur et sous le tailloir, identifiant la

⁷⁷³SWIECHOWSKI p. 123.

⁷⁷⁴CRAPLET 1955, p.119.

scène⁷⁷⁵ : « *ABRAAM : ISAAC : ET IMMOLATIO* » (Abraham, Isaac et immolation). L'épisode est raconté dans le texte de la Genèse (XXII, 2-13).

La face principale est occupée par les deux personnages : à droite Isaac, représenté de la taille d'un adulte, est couché à plat ventre sur un autel, un léger relief autour de la cheville incite à penser qu'il a les pieds liés, mais les mains étant détruites, on ne peut pas savoir si elles l'étaient aussi. L'autel est un élément important présent dans le texte de la Genèse (Gn. XXII, 9) : « [...] Abraham y bâtit un autel, et déposa le bois dessus ; et, lorsqu'il eut lié Isaac son fils, il le mit sur l'autel, au-dessus du tas de bois. ». Isaac tend les deux bras en avant comme joignant les mains en prière ; à gauche, Abraham debout, un pied sur un fagot de branches, lève le bras droit en arrière, tenant un long couteau et, de la main gauche selon le texte (Gn. XXI, 10) : « Alors il étendit la main et saisit le glaive pour immoler son fils » et devait tenir Isaac par les cheveux (si l'on essaie d'interpréter les cassures). Un troisième personnage, un ange, est placé sur l'angle gauche, et son aile gauche s'étale derrière Abraham et va pratiquement toucher Isaac. Le texte de la Genèse dit⁷⁷⁶ : « Et l'ange dit : n'étends pas ta main sur l'enfant, et ne lui fais rien [...] ». De nombreux détails s'éloignent donc du texte : le bois est par terre et non sous Isaac, Isaac n'est pas un enfant, l'ange arrête physiquement le geste d'Abraham au lieu de lui parler.

Sur la face gauche le bras de l'ange arrête le geste d'Abraham en lui saisissant le bras, il est en plein vol, dans une position qui imite la marche, il occupe toute la partie haute de la corbeille et son aile droite est largement étalée. Un animal est représenté sous lui et rappelle le début de l'histoire (Gn. XXII, 3-5) : « Abraham s'étant donc levé de nuit, prépara son âne [...] Et il dit à ses serviteurs : attendez ici avec l'âne [...] ». Il s'agit de l'âne qui a servi à transporter le bois, il est bâti, il est en position de repos, ses pattes repliées sous lui, tourne le dos à la scène principale mais retourne la tête pour la regarder.

La face droite est occupée par l'autel, les jambes d'Isaac et un animal placé au-dessus, comme en plein vol. Il s'agit de la fin de l'histoire (Gn. XXII, 13) : « Abraham leva les yeux et vit derrière lui un bélier embarrassé par les cornes dans un buisson ; le prenant, il l'offrit en holocauste à la place de son fils. » Cette position en hauteur semble illustrer le fait qu'Abraham lève les yeux et en même temps signifie l'éloignement, il est au deuxième plan. La cassure de l'angle de la corbeille ne permet pas de savoir si le buisson était suggéré. On pourrait penser aussi que, placé en haut, il s'oppose à l'âne, placé en bas, dans l'idée d'opposer l'animal utilitaire à l'animal envoyé par Dieu.

Il s'agit donc d'une histoire, un récit en trois épisodes qui se lit de gauche à droite : l'âne a porté le bois et il se repose, l'ange arrête Abraham dans son geste de sacrifice, le bélier apparaît pour remplacer Isaac. Visuellement la scène s'organise selon une diagonale (de l'ange en haut à gauche à Isaac en bas à droite) et les deux animaux (l'âne et le bélier) remplissant les angles extrêmes (en bas à gauche et en haut à droite). Les trois têtes des personnages forment également une oblique descendante (ange, Abraham, Isaac) et l'ensemble montre le personnage d'Abraham comme central alors qu'il n'est pas placé au centre de l'espace.

Le thème a été très souvent représenté et les points de comparaison pourraient donc être nombreux, nous y reviendrons lors du deuxième exemple, placé également à l'extérieur, à Saint-Austremoine d'Issoire.

⁷⁷⁵ FAVREAU 1995, p. 193.

⁷⁷⁶ Gn. (XXII, 12).

B – Les sculptures extérieures de Saint-Austremoine d’Issoire

À l’extérieur de l’église plusieurs ensembles sculptés ont été intégrés : les douze signes du zodiaque, sous la forme de médaillons, autour du chevet auxquels il faut ajouter un treizième médaillon, deux grands reliefs inclus dans le mur du bras nord du transept, et un petit relief au-dessus de la porte nord.

a Les signes du zodiaque

Les douze signes du zodiaque sont sculptés en fort relief sur des médaillons inclus dans les murs des chapelles rayonnantes du chevet. Ils sont répartis régulièrement : trois sur les chapelles les plus proches du transept, deux sur les autres. Le cycle commence au nord par le signe du bélier et se termine au sud par celui des poissons. Plusieurs ont été refaits à l’identique en raison d’une usure importante, mais ils sont conservés au centre d’art roman voisin, ce qui permet de les voir de près (**fig. 402**).

Le cycle (**fig. 403**) commence au nord par le signe du Bélier ce qui induit que les six signes représentés dans la moitié nord correspondent au printemps et à l’été, les deux autres saisons, l’automne et l’hiver, étant sur la moitié sud. La coupure se fait au niveau de la baie centrale de la chapelle axiale qui se trouve donc encadrée par le signe de la Vierge et celui de la Balance. On voit tout de suite que ces deux signes sont spécialement mis en valeur par les seules inscriptions de l’ensemble : « VIRGO » et « LIBRA », placées à côté des reliefs. Si l’on compare cette organisation avec celle de représentations connues, celles d’Autun ou de Vézelay, par exemple, on note que leur cycle commence par le verseau, c’est-à-dire le 20 janvier, et non par le Bélier comme ici.

Sur l’ensemble, on remarque d’abord le très grand nombre de personnages, même pour les signes qui ne l’exigent pas forcément, trois signes seulement sont représentés par des animaux seuls : le Cancer, le Lion et le Scorpion. Parmi ces personnages certains montrent une nudité plus ou moins complète (le Bélier, les Gémeaux, le Capricorne), alors que les autres sont habillés (le Taureau, la Vierge, la Balance, le Sagittaire et le Verseau), sans que l’alternance soit régulière. De plus, les médaillons ne sont pas tous ronds, trois font exception, adoptant une forme rectangulaire : les Gémeaux, la Vierge et le Scorpion. On remarque aussi que, bizarrement, tous ces êtres semblent parcourir le cercle du zodiaque en sens inverse sauf le signe des Gémeaux, qui se dirige bien vers la suite de l’année. Un signe supplémentaire (**fig. 404**) représente un griffon sur le dos d’un lièvre (ou d’un lapin), il n’est pas inclus dans le mur d’une des chapelles comme les autres signes, mais dans l’extrémité du mur sud (avant le Bélier), à demi-caché derrière la chapelle du transept. On sait que de nombreuses modifications ont eu lieu au niveau de ce transept, il n’est donc pas du tout certain qu’il soit à sa place d’origine, et on peut raisonnablement penser qu’il ne faisait pas partie du zodiaque à l’origine.

1 - Étude des signes figurés par des animaux (fig. 405)

Seuls quatre signes sont représentés par des animaux seuls. Deux (le Lion et le Scorpion) sont orientés dans le sens de la marche générale (en sens inverse de la course du temps), alors que les deux autres sont vus du dessus.

Le Lion est en position de marche, deux pattes sur quatre soulevées, sa crinière est composée de mèches régulières, sa gueule entrouverte et sa queue relevée sur sa croupe. Il ne comporte donc pas

de détails particuliers.

Le Scorpion est à la fois orienté vers la gauche, comme presque tous les signes, et représenté vu du dessus, sans doute pour que l'on comprenne bien sa structure. Il possède une minuscule tête à deux antennes encadrée par des pinces de crabe, son corps est composé de rangées d'écaillés et se termine par une queue retournée sous lui. De chaque côté sont disposées trois pattes à trois doigts. Il s'agit donc d'une représentation assez conforme à la réalité d'un scorpion.

Le Cancer est représenté la tête en bas, le corps en forme de losange. La tête, encadrée par de longs bras terminés par des pinces de crabe, possède deux yeux et une bouche. De chaque côté de son corps lisse sont disposées quatre pattes terminées par trois doigts, ressemblant beaucoup à celles du Scorpion. Une fine queue, rabattue sur son côté gauche, termine l'ensemble.

Pour finir, les Poissons sont représentés de façon traditionnelle : têtes bêches reliées par un ruban sortant de leur bouche. Les yeux, les ouïes et les nageoires sont réalistes.

2 - Étude des signes figurés par des personnages (fig. 406)

Le premier signe, celui du Bélier est représenté par un personnage nu, torse et tête de face, chevauchant un bélier représenté de profil, les pattes avant soulevées comme en position de course. Le personnage, à l'allure de putto sonne dans une longue corne dont il tient l'extrémité de la main gauche, de sorte qu'il apparaît tourné vers l'arrière, sa main droite posée sur le cou de l'animal. C'est le seul personnage entièrement nu.

Les Gémeaux sont également nus, mais ont un manteau sur les épaules. Ils sont représentés debout, l'un derrière l'autre, en position de marche et tenant chacun une lance dans la main gauche. Le premier se retourne vers l'autre et fait un geste de la main, tandis que l'autre lui présente un poing fermé. On est tenté de faire un rapprochement avec les Dioscures (inspirés de Castor et Pollux) qui ont été, à l'époque romaine, des symboles cosmologiques représentant les deux hémisphères et, portant des flambeaux (eux-mêmes ou portés par des angelots), la succession du jour et de la nuit. Franz Cumont donne l'ensemble en stuc d'un tombeau de la Voie Flaminienne⁷⁷⁷, sur lequel ils sont représentés face à face, tenant d'une main leur lance et de l'autre leur cheval. De plus, ils sont également nus avec un manteau sur les épaules (fig. 407). Il conclut son étude sur l'évolution du thème en expliquant qu'ils étaient une personnification du ciel, conçu comme l'auteur du destin des hommes et psychopompe, ce qui leur a permis de survivre sur les sarcophages chrétiens⁷⁷⁸. On peut encore remarquer que c'est le seul signe dont le mouvement est dans le même sens que celui du temps qui s'écoule, tous les autres semblant marcher à contre-sens.

Le Capricorne est représenté par un animal hybride, tête et corps de chèvre et longue queue enroulée de poisson, chevauché par un personnage également nu sous un court manteau à capuche. Il est représenté de profil tournant la tête vers le spectateur, tenant d'une main une des cornes de la chèvre et de l'autre la queue de poisson. Il rappelle les représentations de l'insensé du psaume LII (voir fig.) et de ses homologues de Mozac, chevauchant des boucs.

Le Verseau est le quatrième signe représenté par un homme nu, habillé aussi d'un simple manteau, mais ici plus long et couvrant entièrement le torse, le manteau flottant derrière lui. Il semble en pleine course, les deux jambes pliées, comme en plein mouvement. Il tient des deux mains, devant lui, un grand vase d'où s'écoule un liquide qui tombe en formant une courbe qui vient rejoindre la pointe de son pied droit en avant. Lui aussi rappelle les représentations de l'insensé.

Puis, le Sagittaire est représenté de façon traditionnelle, moitié homme moitié cheval et tient

⁷⁷⁷ CUMONT 1942, p. 74, fig. 7.

⁷⁷⁸ *Ibid.* p. 101-102.

un arc tendu d'une flèche, mais tourne le visage vers le spectateur et non vers une cible hypothétique. Il est torse-nu et une ceinture festonnée marque la limite entre ses deux natures.

Le Taureau est chevauché par un personnage habillé d'un vêtement court qui laisse apparaître les genoux et les jambes. L'animal est, comme les autres, en pleine course, mais tourne la tête vers le spectateur comme son cavalier qui se tient à une de ses cornes de la main droite et à sa queue, relevée à la verticale, de la main gauche.

3 - La Vierge et la Balance(fig. 408)

Le signe de la Balance est représenté par un personnage ailé tenant une balance dans un mouvement peu naturel : bras soulevé à angle droit pour hisser la balance à la hauteur de ses genoux, main droite tenant la balance entre le pouce et l'index de sa main droite, suggérant sa légèreté. Lui aussi est en position de marche, il est vêtu d'un vêtement long drapé sur le bras gauche et laissant le bras droit et la moitié droite du torse nus. Il penche la tête sur son épaule droite, du côté de la balance et regarde le spectateur. On pense irrésistiblement à l'ange du jugement dernier, seul contexte où apparaît, de façon récurrente, un ange tenant une balance. En plus de l'inscription « *LIBRA* » qui l'identifie, il est dominé par une rosace à huit branches, en mosaïque de pierre, très semblable à celles qui ornent le chevet au niveau du sanctuaire.

Le signe de la Vierge lui fait pendant de l'autre côté de la baie centrale. Elle aussi est accompagnée d'une rosace et d'une inscription, accusant le parallélisme. Elle est représentée entièrement habillée et la tête voilée, tenant une palme dans la main droite et faisant le signe de l'orante de la main gauche. La palme étant le signe distinguant les élus après le jugement dernier, cette figure est donc aussi en relation de sens avec la balance et l'ange d'à côté. Cette vierge n'est pas en mouvement, comme tous les autres personnages, mais assise sur un siège carré muni d'un repose-pied. C'est le seul élément stable du zodiaque, le seul personnage féminin et le seul personnage entièrement habillé.

Ces deux signes ont donc plusieurs particularités : ils sont placés sur la chapelle axiale du chœur, ils sont les seuls à être accompagnés chacun d'une inscription et d'une rosace placée à côté d'eux et, à chaque fois, on a été amené à penser au jugement dernier.

Ces rosaces sont très semblables à celles qui ornent le mur correspondant au rond-point du chœur, il faut donc voir s'il y a une intention particulière dans ce rapprochement, et si ces rosaces ne pourraient pas, elles aussi, être des étoiles.

4 - Les étoiles

Les signes du zodiaque sont des figures conventionnelles qui représentent des étoiles ou plutôt des ensembles d'étoiles. Ils existent depuis l'Antiquité, et il n'est pas nécessaire d'en refaire ici l'histoire qui est bien connue, mais de voir plutôt son implication dans la pensée chrétienne du Moyen Âge et les raisons qui ont conduit à ses représentations dans le cadre des églises.

La Bible étant la référence première, il faut d'abord consulter le texte de la Genèse sur la création des étoiles (Gn. I, 14) : « Dieu dit aussi : qu'il soit fait des luminaires dans le firmament du ciel, et qu'ils séparent le jour et la nuit et qu'ils servent de signes pour marquer et les temps et les jours et les années. » Les étoiles sont donc principalement des signes en relation avec le temps et donc le calendrier. Dans la vie chrétienne le calendrier est essentiellement utile pour repérer les fêtes religieuses, les fêtes des saints. Mais beaucoup de zodiaques sont représentés sur les portails des églises, alternant les signes avec les travaux saisonniers. Ici ce n'est pas le cas, on peut donc penser à la deuxième solution, le calendrier lié aux fêtes religieuses.

Mais, en même temps, les étoiles sont vues comme des ornements du ciel qui reflètent la beauté de la création divine. Prenons trois exemples significatifs de la tradition. Basile de Césarée (IV^e siècle) dit : « Si quelque fois, par une nuit sereine, fixant les yeux sur les beautés inexprimables des astres, tu as pensé à l'auteur de l'univers qui, de ces fleurs a brodé le firmament, et comment toutefois, dans le monde visible, l'agrément cède le pas à la nécessité [...] ⁷⁷⁹. » Ambroise de Milan (IV^e siècle) dans son commentaire sur l'Hexaméron ⁷⁸⁰ parle plus clairement des figures du zodiaque et explique que les luminaires sont inscrits comme sur des tablettes mais non pour y lire une naissance, que la science des mathématiques est inutile et même impossible ici, qu'il est déraisonnable de transférer les propriétés des animaux terrestres aux cieux et ensuite à l'homme, qu'il est ridicule d'accepter que la condition stable de la vie dépende de signes errants, qu'il est impie d'attribuer aux innocents des qualités qui leur nuisent et qu'il est stupide enfin de proposer des choses manifestement fausses et de fournir des excuses à la méchanceté et à la stupidité. Le propos montre bien la relation qui était faite entre les signes du zodiaque et leur utilisation dans l'astrologie et les sous-entendus sur la prédestination. Isidore de Séville (VII^e siècle): « Les latins appellent le ciel « *caelum* » parce que, portant pour ainsi dire les lueurs des étoiles fixes comme des figures sculptées, il est dit ciselé « *caelatum* », de même que l'on nomme argenterie ciselée celle où brillent des figures en relief. ⁷⁸¹ »

Donc plusieurs aspects : les étoiles comme ornement du ciel, comme repaires dans le temps et l'espace, comme signes astrologiques. La représentation des étoiles, en dehors des signes du zodiaque, est très variée, et c'est en regardant les épisodes dans lesquels on est certain qu'il s'agit bien d'étoiles, que l'on peut établir une sorte d'inventaire. Les sept étoiles de l'Apocalypse représentée à La Lande-de-Cubzac (33) ressemblent à des marguerites, celles du tympan de Conques également (**fig. 409**), et celle de Neuilly-en-Donjon est particulièrement impressionnante (**fig. 410**), mais l'étoile des mages à Chauvigny (86) est une rosace géométrique de même que celle de Rozier-Côte-d'Aurec (43) (**fig. 411**). On a donc deux catégories principales de représentation : les fleurs et les rosaces. On peut alors en déduire que de nombreux portails portent sur leurs voussures des représentations d'étoiles (**fig. 411**). Des plus connus (Charlieu (42) aux portails régionaux les plus modestes (Blesles (43), Boudes (63). Dans ces exemples, la représentation d'étoiles sur les portails assimile les voussures au ciel et fait de la porte de l'église un univers en miniature.

Le zodiaque, malgré les réticences dues à son emploi par les astrologues, figure aussi sur les portails des églises pour figurer le ciel, et même l'univers (Vézelay par exemple), mais beaucoup plus rarement au niveau des chœurs. Le déambulatoire de Saint-Philibert de Tournus avec son sol en mosaïque représentant un zodiaque apparaît comme exceptionnel, mais celui d'Issoire, à l'extérieur sur le chevet n'a pas d'équivalent à notre connaissance. En Auvergne, certains portails combinent les deux solutions : étoiles fleurs (ou rosaces) et zodiaque, par exemple l'église de Saint-Nicolas de Nonette (63) (**fig. 412**) avec une voussure semée d'étoiles et une autre ornée d'un zodiaque partiel, semblant indiquer deux sortes de ciel.

Tout cela nous autorise à émettre une hypothèse au sujet du chevet d'Issoire (**fig. 413**) : le ruban de rosaces décorant l'abside et le zodiaque sur la partie correspondant au déambulatoire seraient deux représentations différentes du ciel. L'*Elucidarium* (I, 11) ⁷⁸² explique que « il y a trois cieux ; le ciel corporel visible ; le ciel spirituel habité par les anges et le ciel intellectuel où la Trinité se montre directement aux bienheureux. » On peut alors penser que le zodiaque représenté sur la partie basse, celle du déambulatoire, correspondrait au ciel visible, celui qui permet à l'homme de se repérer dans le

⁷⁷⁹ BASILE DE CÉSARÉE S. C. 26, p.327, Homélie VI.

⁷⁸⁰ P. L. 14, 206 et suivantes.

⁷⁸¹ ISIDORE éd. FONTAINE, p. 217.

⁷⁸² ELUCIDARIUM éd. LEFEVRE, p. 362.

temps et l'espace ; les rosaces du niveau supérieur, celui du chœur, partie la plus sacrée de l'édifice où se déroulent les sacrements, représenteraient le ciel spirituel, celui que l'on ne peut qu'imaginer, le troisième ciel ne pouvant même pas être représenté (ou bien assimilé au précédent dans l'idée globale de résidence de Dieu et des anges, c'est-à-dire les cieux).

L'idée de voir un ciel matériel, représenté par les signes du zodiaque, opposé à un ciel intelligible, représenté par un ruban de rosaces, incite à penser deux façons de concevoir le temps : le temps terrestre est cyclique, les signes reviennent chaque année et permettent de compter, d'avancer dans le temps, de se repérer ; le temps céleste est infini, toujours semblable, sans début ni fin, d'où ces rosaces toutes identiques et occupant tout l'espace. Une deuxième opposition est perceptible, celle du figuratif opposé à l'abstraction, à la géométrie. Le zodiaque représente des éléments figuratifs, terrestres, alors que les rosaces sont des figures idéales, construites, et ayant pour base le cercle (image du ciel) et des nombres, ici le « 8 » image traditionnelle de l'infini ou de l'éternité.

Il faut alors revenir sur les deux rosaces supplémentaires placées au-dessus des deux signes centraux (la Vierge et la Balance). Placés au centre du zodiaque et associant les signes et les rosaces, ces deux ensembles pourraient-ils indiquer la jonction entre les deux cieux, c'est-à-dire la fin du temps terrestre ? Ce que l'on nomme la fin du monde ? La Balance serait alors le signe du jugement dernier et la Vierge trônant l'image des élus (portant la palme) à qui l'on a promis d'être assis à la droite de Dieu. Les inscriptions associées seraient alors simplement là pour attirer l'attention et signaler que ces deux signes sont à regarder de façon différente des autres. Tout cela expliquerait pourquoi le cycle commence par le bélier, ce qui est anormal, mais se justifie ici par le besoin de placer au centre les deux signes de la Vierge et de la Balance. Cette lecture trouve une confirmation dans l'idée que le temps d'une année a été comparé au temps d'une vie et au temps de l'histoire de l'homme (toujours les trois niveaux de signification) comme le précise Bède le Vénérable : « Le « soleil de justice » remplira tous les temps de notre histoire et toutes les parties de notre terre de sa lumière, comme le fait le soleil de notre univers qui parcourt le cercle du zodiaque et contourne le monde entier en l'espace de douze mois [...] dans l'Écriture, l'année complète représente le temps de notre salut, au cours duquel nous peinons pour obtenir la récompense éternelle. ⁷⁸³»

On peut faire un rapprochement avec le portail de la cathédrale de Modène⁷⁸⁴ : sur l'arcade inférieure du *protiro* central, le zodiaque est séparé en deux parties par l'inclusion de la main de Dieu encadrée par le soleil, la lune, les étoiles, encadrés eux-mêmes par deux anges sonnant du corps. Ces derniers motifs sont habituellement compris comme l'annonce de la fin de temps. On aurait donc une idée assez similaire à celle d'Issoire. Il faut aussi citer le zodiaque de la cathédrale de Jaca signalé par Antonio Garcia Omedes,⁷⁸⁵ dont il reste quelques éléments et qu'il pense avoir été installé tout autour du chevet sous la forme de métopes rectangulaires, et donne aussi Issoire comme point de comparaison.

En 1977, Serafín Moralejo Alvarez, en étudiant la représentation du zodiaque du portail de l'Agneau à San Isidore de Léon, repère quantité de petites anomalies⁷⁸⁶. Il pense alors que Zénon de Vérone (évêque de 362 à 371) fournit la clef pour comprendre les intentions du concepteur⁷⁸⁷ et arrive à la conclusion qu'il existe une lecture allégorique de ce zodiaque et, recherchant d'autres exemples, il avance que les zodiaques médiévaux ne sont pas de simples calendriers. Si les images ont recours

⁷⁸³ BÈDE LE VÉNÉRABLE S. C. 475, p.475.

⁷⁸⁴ GANDOLFO 2008, fig.17 et 19, p.106 et 108.

⁷⁸⁵ GARCÍA OMEDES 2013.

⁷⁸⁶ MORALEJO ALVAREZ 1977, p. 137-174.

⁷⁸⁷ *Ibid.* p. 150.

directement à l'Antiquité, les idées exprimées sont chrétiennes et la notion du temps est revisitée. Il cite le zodiaque d'Issoire et pense que la particularité qui consiste à représenter tous les quadrupèdes chevauchés par des figurines vient de l'iconographie astrologique islamique qui groupe dans une même image le signe zodiacal et la personnification de la planète qui y a son *domicile*, son *exaltation* ou sa *dépression*.

D'autres chercheurs ont bien aussi remarqué des éléments originaux dans les zodiaques romans. Citons Angélique Ferrand qui, déjà en 2010, pensait que cette iconographie, issue de l'Antiquité, avait quelque chose à voir avec la pensée eschatologique⁷⁸⁸. En 2015, elle précise sa pensée et relève toutes les irrégularités des zodiaques de Vézelay et du pilier de Souvigny et pense que la Balance a facilité une certaine moralisation du cycle zodiacal, mis en réseau avec les travaux des mois. Les détails originaux de certains signes sont, pour elle, issus d'une certaine fascination pour le lointain et expriment « l'instabilité de l'existence humaine dépassée par l'éternité, dans la direction de laquelle le cycle calendaire est dirigé »⁷⁸⁹. Elle conclut que les zodiaques sont conçus autour de trois paramètres : le temps, l'espace et l'éternité.

On ne peut qu'être d'accord avec elle en ce qui concerne une certaine adaptation aux pensées chrétiennes comme on l'a démontré pour celui d'Issoire. Mais pour celui de Vézelay, elle ne parle pas des trois signes ajoutés juste au-dessus de la tête du Christ (sauf pour les signaler) et qui, intégrés au zodiaque comme les autres signes, sont l'ajout le plus intrigant de l'ensemble.

5 - Un autre zodiaque contenant une connotation chrétienne : Vézelay (fig. 414)

Personne jusqu'à présent n'a donné une explication satisfaisante à la présence, au centre du zodiaque, au-dessus de la tête du Christ, de trois médaillons supplémentaires, inscrits au centre du cycle zodiacal, représentant une femme-poisson accompagnée d'un chien et d'un homme. Si l'on part de l'idée que la femme-poisson symbolise les baptisés (on a émis cette hypothèse à propos d'un chapiteau du déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival), cela permet de penser que l'on aurait, inscrit dans le cercle du temps (le zodiaque), la représentation des trois époques du temps, du point de vue des religieux, inscrite dans la représentation laïque traditionnelle. Une division du temps en trois périodes, tout à fait classique : '*ante legem, sub lege, sub gratia*', c'est-à-dire : l'Ancien Testament ou le temps avant la loi, celle des juifs représentés par le chien ; le Nouveau Testament ou le temps sous la loi, époque des baptisés représentés par le poisson ; et le temps futur, où l'homme sera vraiment homme. Il faudrait, pour assurer cette lecture trouver des justifications dans les textes.

Pour le chien, on trouve de nombreuses mentions où il sert d'image pour les juifs, les gentils ou les hérétiques, ce qui confirmerait la proposition. Chaque fois que le mot « chien » apparaît dans un texte biblique, les exégètes en profitent pour stigmatiser les juifs. Citons Eucher (y vers 450)⁷⁹⁰, Cassiodor (y vers 580)⁷⁹¹, Raban Maur⁷⁹² ou, plus tardivement, Garner de Saint-Victor⁷⁹³. Jacques

⁷⁸⁸ FERRAND 2010.

⁷⁸⁹ FERRAND 2015, p. 13-17 en particulier.

⁷⁹⁰ P.L. 50, 752, *Liber formularum spiritualis intelligentiae*, V: « Le chien c'est le diable ou le juif, ou le gentil. Dans le psaume (XXI,21) : '(Arrachez mon âme à l'épée à double tranchant;) et mon unique de la main du chien'. Et ailleurs dans l'Ecclésiaste (IX,4) : 'Mieux vaut un chien vivant qu'un lion mort'. Ici ils considèrent que ce lion c'est le diable, le chien le gentil, ou bien l'homme devant être compris comme pécheur: parce que l'un peut parvenir à la foi ou à la pénitence, alors que l'autre n'y vient pas. Le chien désigne de même les mauvais prédicateurs, comme dans Isaïe (LVI, 10) : 'Des chiens muets qui ne peuvent aboyer' (reproches contre les pasteurs et les gardes de Jérusalem) ».

⁷⁹¹ P.L. 70, 413, *Expositio in psalterium*, Ps. LVIII, 7: « 'Ils reviendront vers le soir, et ils seront affamés comme des chiens, et ils tourneront autour de la ville.' On est arrivé à la deuxième ouverture (? janua) du psaume, dans laquelle est déclarée la conversion future du peuple juif. Cela signifie donc qu'à la fin du monde,

Voisenet note que déjà Léon le Grand traitait les juifs de « *chiens enragés* »⁷⁹⁴ Isaac de l'Etoile confirme cette tradition et l'utilise dans un de ses sermons, où l'image passe du juif au païen⁷⁹⁵ : « Les hébreux ont été autrefois appelés fils, à cause de la loi et de l'alliance [...] au contraire tous les païens, qui en étaient privés, ont été appelés chiens [...] Ceux donc qui auparavant étaient appelés chiens ont été maintenant appelés fils, ceux qui étaient auparavant appelés fils ont été ensuite appelés chiens : « une troupe de chiens m'a environné » (Ps XXI, 17) est-il dit. Et non seulement ils sont traités de chiens, mais même de serpents, selon la parole de l'Écriture : « Ils ont aiguisé leurs langues comme celle d'un serpent (Ps CXXXIX, 4). » Il fait ici allusion aux juifs qui ont demandé la condamnation de Jésus, et ne fait en cela que reprendre d'autres auteurs comme par exemple Jérôme.⁷⁹⁶ L'exemple de Bruno d'Asti est significatif : chaque fois qu'il rencontre le mot « chien » il fait la relation avec les juifs. Comme par exemple à propos du psaume (XXI, XVII)⁷⁹⁷ : « Il appelle chiens l'assemblée des méchants, les Juifs, aboyant contre lui sans cause ni raison. » Mais l'idée la plus répandue trouve son origine dans le psaume (LVIII, 7) : « Ils reviendront vers le soir, et ils seront affamés comme des chiens, et ils tourneront autour de la ville. » Les exégètes ont interprété ce passage en assimilant les juifs à des chiens affamés qui tourne autour de l'Église et désirent y entrer⁷⁹⁸.

Pour justifier la signification de l'image de l'homme, placée au centre de ces trois figures incongrues du zodiaque, c'est Origène qui est le plus clair. Selon lui il y a l'homme intérieur et l'homme extérieur (en fait le corps et l'âme)⁷⁹⁹ : « Le premier est celui qui se renouvelle de jour en jour selon l'image de son créateur ; le second est l'homme visible qui se détruit [...] l'homme extérieur [...] ne peut rien avoir qui soit digne de Dieu [...] l'homme intérieur [...] c'est en lui que s'opère le renouvellement de l'image de Dieu. Quand il a recouvré la forme que Dieu lui avait donné au commencement [...] c'est alors qu'on l'appellera au lieu d'homme tout court, « homme-homme ».»

parmi eux, ceux qui croiront au Seigneur seront innombrables ; ce que dit aussi l'apôtre : 'Car je ne veux pas, mes frères, que vous ignoriez ce mystère afin que vous ne soyez pas sages à vos propres yeux, parce qu'une partie d'Israël est tombée dans l'aveuglement, jusqu'à ce que la plénitude des Gentils soit entrée ; et qu'ainsi tout Israël soit sauvé.' Tu vois aussi que cela est promis ici, pour que, bien que très tardivement, ils soient enfin sauvés par une conversion salutaire ; et pour cette raison, à la ressemblance du jour, la fin du monde est déclarée unanimement 'soir'. Il s'en suit 'et ils seront affamés comme des chiens'. Cela signifie la volonté des Juifs de ce temps, parce que de même que maintenant ils ont été endurcis par une obstination très cruelle, de même alors ils ressentiront un désir très avide de foi. Eux qui, à juste titre, ont été comparés à des chiens, à cause de la guerre très cruelle de l'Antéchrist, ils sont entraînés par la chaleur de la foi, et suivront avec des aboiements religieux. Alors ils seront des chiens meilleurs que les hommes qu'ils sont actuellement : alors que tout récemment ils délaissaient la loi, maintenant ils tâchent de la défendre fidèlement. En effet ce que dit 'la faim' signifie le désir de la parole céleste, comme le dit le prophète, Amos (VIII, 11) : 'Voici que j'enverrai la faim sur la terre, non la faim de pain, ni la soif de l'eau, mais d'entendre la parole du Seigneur.' Il a ajouté, 'et ils tourneront autour de la ville'. En cela il a persévéré dans la même comparaison. En effet l'habitude des chiens est de défendre les lieux dans lesquels on sait que se trouvent des aliments : donc ainsi les Juifs déjà convertis défendent la ville, c'est-à-dire qu'ils défendent la sainte Église qu'ils entoureront de proclamations adaptées. L'Écriture de l'Évangile témoigne que 'le chien' est comparé aux fidèles. Car la femme cananéenne dit (Marc (VII, 28)) : 'Il est vrai, Seigneur ; cependant les petits chiens mangent sous la table les miettes des enfants'. Cela est dit en énigme, c'est-à-dire par une phrase obscure, qui elle aussi aboutit à l'allégorie ; il est dit quelque chose et signifie autre chose. »

⁷⁹² P. L. 70, 413

⁷⁹³ P. L. 193, 102 *Gregoriarum*, III, XII.

⁷⁹⁴ VOISENET 2000, note 164, p.72

⁷⁹⁵ S.C. 207, sermon 37 p. 285 et suivantes

⁷⁹⁶ S.C. 323, *Sur Jonas*, I, 14, p. 214

⁷⁹⁷ P.L. 164, 768 C, *Expositio in psalmos*.

⁷⁹⁸ En particulier Cassiodor et Jean Scot Erigène.

⁷⁹⁹ S.C. 29, *Homélie sur les Nombres*, hom. XXIV, p. 462

L'homme n'est donc vraiment homme que lorsqu'il a repris sa beauté primitive à l'image de son créateur. Avant, étant imparfait, il est plutôt animal. L'homme représenté sous les traits d'un homme est donc l'homme originel créé par Dieu, ou bien l'homme futur retrouvant son statut originel.

De plus, il faut noter que les trois figures sont inscrites dans des cercles, de la même façon que les signes du zodiaque dans lesquels elles viennent s'intégrer. Il y a donc nettement une volonté de les assimiler à l'ensemble, donc à des représentations de périodes, le cercle étant traditionnellement l'image du temps.

La proposition est donc de voir d'une part la mesure du temps ordinaire, représenté par le zodiaque, les astres ayant été donnés par Dieu lors de la création pour que l'homme puisse se repérer dans le temps et dans l'espace⁸⁰⁰ ; d'autre part, au centre, juste au-dessus de la tête du Christ, le temps chrétien composé de trois périodes traditionnelles, dont la plus importante (la vie future) se retrouve placée au point culminant des voussures, montrant ainsi le but général de l'ensemble.

Conclusion

À partir de ces exemples, on comprend que représenter le temps par les signes du zodiaque était une évidence, un moyen pratique, lisible de tous, mais que chacun a essayé de montrer sa propre idée. Le temps terrestre rythmant les occupations terrestres (représentées par les travaux saisonniers sur de nombreux zodiaques) a été institué par Dieu qui est le maître de ce temps. Ce temps terrestre a un début et une fin, même si son aspect cyclique renvoie à une certaine idée de durée, et dans cette optique, celui d'Issoire est particulièrement intéressant, puisque le concepteur n'a pas hésité à contrarier l'ordre traditionnel pour évoquer les deux conceptions du temps : le temps terrestre, rythmé par des signes qui permettent de se repérer et qui se termine par le jugement dernier ; le temps futur régulier et infini représenté par les étoiles toutes identiques.

b R Les deux reliefs du transept nord

Ces deux reliefs sont très dégradés et beaucoup de détails sont devenus illisibles.

Le premier (**fig. 415**) représente la visite des trois anges à Abraham, selon le récit très long et détaillé de la Genèse (XVIII, 1-19) : « Or le Seigneur apparut dans la vallée de Mambré, à Abraham, assis à l'entrée de sa tente dans la grande chaleur du jour. Car lorsqu'il eut levé les yeux, trois hommes lui apparurent se tenant près de lui [...] (il les voit comme des envoyés de Dieu). Et Abraham alla en toute hâte à sa tente vers Sara (ils préparent tous les deux un repas et les font manger) et lui-même se tenait debout près d'eux sous l'arbre (ils interpellent ensuite Sara et lui annoncent qu'elle aura un fils). Ce qu'ayant entendu, Sara rit derrière la porte de la tente (elle est trop vieille pour enfanter). Est-ce qu'à Dieu quelque chose est difficile ? (réflexions sur la descendance promise à Abraham et sa réalisation) ».

Sur le bas-relief, l'espace est divisé en deux : à droite on voit trois personnages auréolés, les deux de gauche ont des ailes relevées et croisées au-dessus de leurs têtes, et un arbre est placé entre le deuxième et le troisième personnage, étalant sa frondaison au-dessus du personnage de droite. Leurs gestes ne sont plus lisibles, mais le personnage de droite est en mouvement, placé en avant de l'arbre et les pieds avancés par rapport aux autres, son vêtement est croisé en sens inverse des autres et il

⁸⁰⁰ Gn (I, 14) : « *Qu'il soit fait des luminaires dans le firmament du ciel, et qu'ils séparent le jour et la nuit, et qu'ils servent de signes pour marquer et les temps et les jours et les années.* »

semble faire les gestes de la parole. Cette différence reflète la pensée traditionnelle qui voit dans ces trois personnages Dieu lui-même et deux anges l'accompagnant, tous les trois sous forme humaine, et le dialogue qui s'établit entre Dieu et Abraham. Dieu, apparu à Abraham sous forme humaine, serait le personnage de droite accompagné des deux anges.

La scène de gauche comprend également trois personnages. À gauche Sara, la femme d'Abraham, dont on ne voit que la tête et le haut des épaules au-dessus d'une porte, avec vantaux, ferrures et grosse serrure. Cette porte est attachée à un pilier soutenant un arc surmonté d'un mur ajouré et d'un autre niveau composé de rangées de briques (ou peut-être les tuiles d'un toit). Sara fait bien partie de l'histoire, elle est dans la maison (la tente dans le texte biblique), et elle peut entendre ce qui se dit. Au centre Abraham, vu de profil, tendant les bras vers les visiteurs, a les jambes fléchies comme dans un élan vers les trois visiteurs de la scène de droite. À droite, derrière ses bras, un ange dont on voit seulement l'aile droite, tient un livre ouvert devant lui, il est debout sur un socle haut ressemblant à un chapiteau.

Cette séparation en deux de l'espace semble suggère deux épisodes et non une seule scène. Dans le chapitre précédant du texte de la Genèse, Dieu apparaît à Abraham, change son nom⁸⁰¹ et celui de sa femme⁸⁰², et lui promet une descendance. L'hypothèse est de voir ici les deux chapitres réunis en une seule histoire, une image faisant la synthèse. Dans ce contexte, l'ange perché de la scène de gauche tiendrait un livre représentant l'alliance proposée à Abraham (Gn. XVII, 6-14) : Dieu promet de l'établir chef de nations, avec une postérité prodigieuse, lui demande de garder son alliance et de marquer cette alliance dans la chair par la circoncision (Gn. XVII, 13) : « Ainsi mon pacte en votre chair sera une alliance éternelle. » Cet épisode précède immédiatement celui des trois visiteurs.

La promesse de postérité se concrétise dans Isaac, le fils que Dieu va demander à Abraham de lui sacrifier : c'est le sujet du bas-relief suivant, placé à droite du précédent (**fig. 416**).

Comme nous l'avons vu pour le chapiteau de Notre-Dame-du-Port, l'histoire est racontée dans le texte de la Genèse (XXII, 2-13). Ici l'espace est divisé en deux parties : à gauche le personnage immense d'Abraham se détache en fort relief sur un fond creusé ; à droite Isaac sur l'autel, l'ange et le bouc se partagent une surface rectangulaire en relief. Abraham lève le bras droit armé d'un grand couteau, et tient Isaac par les cheveux de la main gauche. Ce geste, que nous avons déjà rencontré plusieurs fois, a bien été étudié par Begonia Cayuela⁸⁰³, c'est un geste de possession dont l'iconographie remonte à l'Antiquité.

L'autel est représenté le dessus rabattu dans le prolongement de la face, mais la sculpture est trop dégradé pour que l'on puisse parler d'Isaac. Devant l'autel, et le cachant en partie, on distingue la représentation de la montagne sur laquelle est construit l'autel : une forme arrondie et striée sur un plan irrégulier et horizontal bordé à droite de volutes signifiant probablement l'espace, la hauteur, les nuées. Sur ce paysage a été placé un cartouche rectangulaire gravé de quatre lignes d'un texte devenu illisible⁸⁰⁴. Nous avons essayé de la faire apparaître avec une lumière frisante, ce qui donne quelque résultat mais n'a pas permis aux spécialistes que nous avons sollicités de préciser le texte. Pourtant de nombreuses lettres sont encore identifiables (**fig. 417**).

⁸⁰¹ D'Abram (qui veut dire père d'élévation) en Abraham (père de multitude).

⁸⁰² Sarai signifie noble, princesse, Sara signifie féconde.

⁸⁰³ CAYUELA 2008.

⁸⁰⁴ FAVREAU 1995, p. 217 : il distingue un « A » sur la première ligne et « ABRAM » sur la troisième, et pense qu'il s'agit d'un commentaire inédit.

L'ange sort de la paroi droite, et tend le bras au-dessus d'Isaac, alors que, sous lui, le bélier est bizarrement placé à la verticale au-dessus de volutes. Si l'on fait une comparaison avec la version de Notre-Dame-du-Port, on constate qu'ici il est donné plus d'importance au personnage d'Abraham, que, dans les deux cas, le bélier et l'ange sont réunis comme pour montrer la même idée d'intervention divine ; la représentation de Notre-Dame-du-Port avec des détails tels que le fagot ou l'âne est plus anecdotique, plus réaliste aussi. De plus, Isaac était de la taille adulte à Notre-Dame-du-Port alors qu'ici il est très petit par rapport à Abraham, laissant penser qu'il s'agit d'un enfant.

On sait que l'épisode était compris comme une préfiguration du sacrifice du Christ, mais dans aucune des deux versions il n'y est fait allusion, sauf si l'on considère que le mot « *immolatio* » de Notre-Dame-du-Port en est un signe.

Il est intéressant de comparer ces deux exemplaires avec celui de Sainte-Foy de Conques qui semble plus savant : longues inscriptions et détails s'écartant du texte (**fig. 418**). Sa composition est plus proche de l'exemple d'Issoire que de celui de Notre-Dame-du-Port : figuration de la montagne devant l'autel, Isaac de la taille d'un enfant, importance du bélier. S'ajoutent à cela des détails supplémentaires qui constituent des commentaires. D'abord la main de Dieu bénissant qui apparaît à côté du visage d'Abraham dans un cercle cruciforme avec l'alpha et l'oméga ; la végétation sur la montagne qui prend la forme d'une croix sur la face principale et les trois feuilles renvoyant à la Trinité, ensemble placé sous l'autel ; l'ange et Abraham tiennent chacun une main d'Isaac et semblent l'élever ; l'arbre très géométrique derrière l'ange et la végétation torturée derrière Abraham, opposant le ciel et la terre. Puis un détail issu du texte biblique mais qui n'apparaissent pas ni à Issoire ni à Clermont : le bélier enserré par les branches. Notons encore que le centre de la face principale concentre un jeu de mains tout à fait impressionnant : mains de l'ange, d'Abraham et d'Isaac groupées par deux et main de Dieu dominant l'ensemble. En fait elles construisent une ligne oblique qui, partant de la main de l'ange passe par celle d'Abraham pour se terminer par celle de Dieu qui vient toucher la tête d'Abraham par un de ses deux doigts qui bénissent. On peut alors comprendre que l'ange, par l'intermédiaire d'Isaac apporte la bénédiction de Dieu à Abraham.

Il faut aussi signaler un exemplaire beaucoup plus modeste dans le Cantal, à Jou-sous-Monjou (**fig. 419**). La sculpture est très schématique et c'est seulement le geste d'un personnage, arrêtant le bras armé d'un couteau, qui permet l'identification de la scène. En effet, un personnage sonnant du cor accompagne la scène, ce qui semble incongru dans le contexte, et une inscription placée sur le tailloir n'a apparemment aucun lien avec le sujet⁸⁰⁵. Un autre exemple, plus proche géographiquement de Clermont et d'Issoire, dans l'église de Saint-Pierre de Plauzat (Puy-de-Dôme) est représenté sur un chapiteau du mur est du chœur (à chevet plat) : deux chapiteaux sont portés par des colonnettes encadrant une niche ; l'un représente Adam et Ève, l'autre le sacrifice d'Abraham (**fig. 420**). La sculpture, très empâtée par des couches de peinture, montre une scène très animée, avec l'ange en plein vol derrière Abraham. Cet exemple ne semble pas avoir été remarqué par les chercheurs.

Les deux bas-reliefs du transept forment donc un tout : deux épisodes importants relatifs à l'histoire d'Abraham, qui sont fondateurs de l'histoire d'Israël et préfigurent celle de Jésus. L'annonce de la naissance d'Isaac, à une femme qui ne peut pas avoir d'enfant, et le sacrifice d'Abraham préfigurent la naissance de Jésus, tout aussi mystérieuse, et le sacrifice de la croix.

⁸⁰⁵ MOULIER 2000, p. 65: « ESTOTE ERGO S (SAN) (I) IQ (U) IA EGO S (AN) C(TU) S SU (M) DIC (IT) (DOMINUS), ce qui signifie : « soyez donc saints parce que moi je suis saint, dit le Seigneur » (Lv. XIX, 2).

c Le bas-relief de la porte nord (fig. 421)

Un petit bas-relief, placé au-dessus de la porte représente trois personnages nimbés. Au centre le Christ, reconnaissable à son nimbe cruciforme, en position strictement frontale écarte les bras, les mains semblant bénir (autant que l'on puisse distinguer les détails des doigts). À gauche le personnage, légèrement de trois-quarts, porte deux poissons ; ces deux personnages se touchent par les doigts du Christ et la tête d'un des poissons. Le personnage de droite est représenté le corps incliné à l'oblique, comme en position de marche et tient dans ses mains tendues en avant un objet qui n'est plus identifiable. Entre lui et le Christ un espace est ménagé, et un élément vertical très endommagé ressemble à un macaron laissant couler de l'eau jusqu'en bas, à moins que ce ne soit qu'un joint entre deux plaques.

Les auteurs ont reconnu dans ce relief une représentation de la multiplication des pains. Dans cette hypothèse, l'objet tenu par le personnage de droite serait soit un pain soit, plus certainement (d'après la forme), une corbeille contenant des pains. Dans la Bible il y a deux récits de multiplication de pains qui d'ailleurs se suivent (les quatre évangélistes les racontent, nous n'en citons ici qu'un seul, les récits étant très semblables) : dans la première (Mt. XIV, 17-19) il est question de deux poissons et de cinq pains pour 5000 hommes, dans la seconde (Mt. XV, 36) on trouve sept pains et quelques poissons. Sur le relief il s'agit donc plus certainement de la première : après la décapitation de Jean-Baptiste Jésus se retire au désert mais il est rejoint par une foule qu'il va bien falloir nourrir. L'épisode est traditionnellement compris comme une préfiguration de la Cène, ce qui explique sa fréquence dans les représentations, mais ici l'organisation n'a rien de traditionnelle et l'élément endommagé, présent entre le Christ et l'apôtre de droite pose question. Y voir une source ne résout pas le problème.

C – Sculptures extérieures de Saint-Pierre de Mozac

Trois éléments sont conservés du décor extérieur de l'église : une inscription au niveau de la porte nord, un linteau à l'entrée du cloître et un demi linteau au musée Mandet de Riom (63).

1 RL'inscription de la porte nord (fig. 422)

Le décor de la porte nord se limite à une inscription qui court sur l'archivolte :
« *INGREDIENS TEMPLUM REFERAT AD SUBLIMIA VULTUS/ INTRATURI AULAM
VENERANSQUE LIMINA CHRISTI* » (« allant vers le temple élève bien haut ton regard : respecte le lieu où tu entres : le Christ en est la porte »). Déjà en 1955 B. Craplet notait que la première partie du texte s'inspire de vers qui figuraient déjà dès 470 sur la basilique de Saint-Martin de Tours⁸⁰⁶. Swiechowski pense à l'église de Saint-Côme et Saint-Damien à Rome. Favreau précise : il s'agit d'un emprunt maladroit à la sylloge martinienne de Tours, c'est-à-dire un ensemble d'inscriptions qui se rapportent à Marmoutier et à Saint-Martin de Tours, et qui figurent dans une importante série de manuscrits à la suite des œuvres de Sulpice Sévère. » Le texte serait des extraits des épigrammes 5 et 6⁸⁰⁷. Est repris en particulier le premier vers de la sixième qui invite ceux qui vont entrer « à chasser complètement de leur cœur les soucis mondains et à libérer leur âme des désirs profanes. » Il date l'inscription de la fin du XI^e siècle. Donc, placé à l'entrée de l'église, le message est clair.

2 - Le linteau de l'entrée du cloître (fig. 423)

Au niveau du transept sud, une porte s'ouvrait dans le mur ouest et donnait accès au cloître. Elle est actuellement murée, mais le linteau en bâtière qui la surmonte est conservé. Il est placé à l'extérieur, et était donc visible par ceux qui entraient dans l'église en venant du cloître.

Il est orné de personnages en fort relief (en avant par rapport aux bords du linteau), tous debout (sauf le dernier à gauche), de taille décroissante selon la pente des rampants. Au centre est représentée la Vierge en majesté tenant sur ses genoux l'enfant Jésus. Elle est couronnée et assise sur un trône dont on ne voit que les bras, très simples. Elle maintient des deux mains l'enfant qui bénit de sa main droite. Ils sont tous deux représentés frontalement alors que de chaque côté, quatre personnages se tournent vers eux, le visage de trois-quarts. À la droite de la Vierge le premier personnage est auréolé, porte un livre et des clés, il s'agit donc de saint Pierre, ce qui est logique puisque c'est le patron de l'église dès l'origine ; à sa gauche un autre personnage auréolé est imberbe, il s'agit aussi d'un apôtre, on remarque qu'il est aussi pieds-nus, comme saint Pierre, alors que les personnages suivants sont chaussés, B. Craplet⁸⁰⁸ pense qu'il pourrait s'agir de saint Jean, mais n'explique pas son choix. Les autres personnages sont difficiles à identifier : à droite deux évêques avec crosse et livre, puis un personnage dont la tête a été cassée tenant une croix à longue hampe (désignant sans doute un diacre) et une fleur (ou un rameau feuillu) ; à gauche, un évêque portant un livre de la main gauche et de la main droite désignant un personnage couché dans l'angle gauche du linteau ; à sa droite un personnage tenant dans sa main gauche la tige d'un fruit qui ressemble à un cône ou à une pomme de pin. Pour finir, à l'extrémité gauche un personnage est agenouillé, le torse en avant, donc presque couché, les mains en avant dans une position de prière, donc prosterné devant la Vierge. Il est chauve, non auréolé, habillé comme un moine, avec un habit à capuche, et bizarrement

⁸⁰⁶ CRAPLET 1955, p. 31.

⁸⁰⁷ FAVREAU 1995, p. 223.

⁸⁰⁸ CRAPLET 1955, p. 230.

ne regarde pas la Vierge, il tourne la tête vers le spectateur. B. Craplet est d'accord avec E. Mâle pour voir dans ce personnage l'abbé de Mozac⁸⁰⁹. Il pense aussi que le personnage barbu qui le désigne de la main pourrait être saint Austremoine.

L'échelonnement des personnages et leur taille décroissante va de pair avec leur statut : d'abord la Vierge, personnage central vers qui tous convergent, puis les apôtres, les évêques puis les abbés ou les moines, enfin un diacre ou un sous-diacre. Seules deux têtes ont été cassées, mais le problème de l'identification des personnages n'est pas résolu. Voir dans le personnage prosterné un abbé de Mozac est plausible (bien qu'il ressemble plutôt à un simple moine) mais lequel ? Si l'on reprend l'histoire de l'abbaye⁸¹⁰, elle entre en possession des reliques de saint Austremoine vers 848, saint qui est considéré comme le premier évangéliste de l'Auvergne et reliques qui passent successivement d'Issoire à Volvic puis à Mozac, et elle est intégrée à Cluny en 1095. Si l'on accepte les identifications de B. Craplet, saint Austremoine serait représenté à la droite de saint Pierre (celui qui désigne le personnage prosterné). L'abbé prosterné serait donc, dans cette hypothèse, inscrit ici comme le successeur de Pierre et d'Austremoine (donc une hiérarchie partant du patron de l'Église, passant par l'évangéliste de l'Auvergne, pour arriver à l'abbé de Mozac). Les personnages de la partie droite sont plus problématiques : deux évêques ou plutôt un abbé et un évêque (crosses différentes) derrière un apôtre. Mais pourquoi saint Jean ? Sur la châsse de saint Calmin (datée de 1185-1195), qui est un résumé des éléments essentiels à retenir à propos du saint fondateur de l'abbaye, sont représentés saint Matthieu, imberbe, puis saint Thomas et saint Pierre barbues (**fig. 424**). Peut-on alors penser plutôt à saint Mathieu, évangéliste tenant le livre des deux mains ? Puis à sa droite un des deux personnages portant une crosse pourrait être le premier abbé de Mozac, saint Calmin, fondateur traditionnel de l'abbaye⁸¹¹. Ce serait plus logique, bien que l'on ne connaisse pas la raison de la présence de saint Matthieu.

Ce linteau, placé sous un arc en plein cintre, était surmonté d'une peinture, sans doute plus tardive, représentant des anges qui, d'après le seul conservé, devaient tenir quelque chose au centre, au-dessus de la Vierge (une mandorle ?).

3 Le linteau du musée (fig. 425)

Il s'agit d'un linteau en bâtière qui semble avoir été découpé pour un remploi. Il représentait la Cène, mais les apôtres situés à droite du Christ ont disparu. L'emplacement d'origine de ce fragment est inconnu, et aucun historien n'en parle, B. Craplet le signale⁸¹² et Z. Swiechowski émet une hypothèse pour son emplacement primitif : au portail nord, sous l'inscription. Le Christ occupait la place centrale, au niveau le plus haut, encadré par l'alpha et l'oméga, un plat contenant un poisson posé devant lui. À sa gauche, saint Jean s'est penché sur lui, et le Christ pose sa main sur son dos. Puis viennent d'autres apôtres, de plus en plus petits. On distingue une coupe tenue par les deux premiers, puis un pain et une sorte de bol.

La représentation de la Cène est traditionnelle, si l'on considère l'alignement des apôtres le long d'une table, représentée par une nappe à plis réguliers, mais plusieurs détails sont particuliers. D'abord les deux lettres grecques, faisant référence à l'Apocalypse, peu habituelle dans ce contexte. Puis, le nombre important de récipients sur la table, sept pour sept personnages (autant que l'on puisse en juger, ne disposant que d'une photo) : un grand plat avec un poisson pour le Christ, un récipient

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ MAQUET 2007, p. 66 et suivantes.

⁸¹¹ *Ibid.* p. 74.

⁸¹² CRAPLET 1956, p. 7 et fig. 11.

devant saint Jean, puis un autre peu identifiable et un grand calice tenu à deux mains par les troisième et quatrième apôtre, puis sans doute un autre verre ; pour finir, le dernier personnage concentre deux objets, un plat avec un poisson qu'il tend de la main droite, à bout de bras en croisant devant ses voisins, présenté à la verticale, et sans doute un autre dans la main gauche. Il pourrait s'agir de Judas, à cause du geste de sa main droite rappelant le texte de l'évangile précisant que celui qui allait le trahir était celui qui met avec lui la main dans le plat (Mt. XXVI, 23), mais aussi par sa position en bout de table qui en fait le plus petit, donc sans doute le moins important.

Contrairement à la Cène du rond-point de Saint-Nectaire où les cinq pains et les deux poissons renvoyaient à la multiplication des pains, ici seuls Judas et le Christ sont concernés par des poissons. La figure du Christ est encadrée par l'Alpha et l'Omega, renvoyant à l'Apocalypse (I, 8) : « Je suis l'Alpha et l'Omega, le commencement et la fin, dit le Seigneur Dieu, qui est, qui était et qui doit venir, le Tout-Puissant.⁸¹³ » D'autre part il a devant lui un grand plat contenant un poisson, faisant référence au Christ considéré comme nourriture dans l'Eucharistie. Chaque élément est donc investi d'un double sens faisant référence au Christ. C. Vogel s'est intéressé à ce problème du poisson présent dans les repas chrétiens⁸¹⁴. Après avoir revisité toutes les occurrences dans les textes bibliques, le poisson comme emblème des chrétiens, il recherche les sources de ce thème et rappelle que le poisson inaugurerait chez les juifs la *cena pura*, le premier repas sabbatique, le soir du vendredi : « c'est que le poisson est la nourriture eschatologique et messianique par excellence.⁸¹⁵ » parce que le Léviathan sera la nourriture des bienheureux. Il explique que « l'iconographie funéraire chrétienne abonde en scènes de banquets où le poisson apparaît toujours comme l'aliment principal.⁸¹⁶ » Il est considéré comme une anticipation du Royaume messianique. Comme d'habitude donc, la figure du poisson est ambivalente, comme image du Christ d'abord qui s'offre en nourriture, puis comme référence au Léviathan et à la vie future. Ces deux indices (Alpha-Omega et poisson) inscrivent donc la Cène dans une vision eschatologique. Il faut comprendre que la nourriture devant le Christ n'est pas seulement vu comme lui-même s'offrant en nourriture (idée portée par la Cène en tant que préfigure de l'Eucharistie), mais annonce le futur (la passion et la Résurrection). Ajoutons à cela un argument tiré du traité sur saint Jean de saint Augustin. Lors de la seconde pêche miraculeuse (après la résurrection) : « Pierre ayant ramené une grande quantité de poissons, Jésus leur dit : « Venez, mangez [...] Et Jésus vint, pris le pain, et le leur donna, et le poisson pareillement.⁸¹⁷ » Augustin explique : « Le poisson rôti, c'est le Christ mort en croix ; il est encore le pain descendu du ciel [...] Nous participons à cet ineffable sacrement dans la personne des sept disciples, qu'on peut considérer comme nous figurant tous.⁸¹⁸ » L'allusion eucharistique est claire. Tout le centre du tympan fait donc référence au Christ avec les trois signes superposés : alpha et omega, le Christ, le poisson, qui renvoient au Christ comme Dieu, comme homme et comme nourriture. L'alpha et l'omega renvoient à l'Apocalypse, donc à la fin des temps et à son retour glorieux, le poisson rappelant la crucifixion et la résurrection par l'allusion à la pêche miraculeuse. Mais le fait que, sur le tympan, les apôtres soient au complet, renvoie aussi à la Cène. On comprend que l'image se veut complexe et oblige à chercher les diverses notions et les divers épisodes auxquels elle fait référence.

Quant au poisson placé dans le plat vertical tenu par Judas, il est tentant de penser qu'il est là pour faire la liaison entre les deux personnages, Judas étant la cause de ce qui va arriver.

⁸¹³ Mais aussi Ap. (XXI, 6), Ap. (XXII, 13).

⁸¹⁴ VOGEL 1970.

⁸¹⁵ *Ibid.* p. 109.

⁸¹⁶ *Ibid.* p. 114.

⁸¹⁷ Jn. XXI, 12-13).

⁸¹⁸ AUGUSTIN éd. RAULX, Tome 11, p. 151, *In Jn. tract.* 123, 2.

D – Sculptures extérieures de Saint-Étienne de Maringues (fig .426)

Une partie du chevet roman a été conservé et quelques modillons sont encore visibles. Un seul est figuré : il représente deux personnages, sans doute un homme et une femme (les coiffures sont différentes) fusionnés en un seul corps, vus de face et croisant leurs deux bras communs (le bras extérieur de chacun). La sculpture est soignée et les détails de bonne facture, même si l'ensemble est très simple, seuls les détails des visages ont été traités. Les autres modillons sont du type « à copeaux ».

E – Sculptures extérieures de Sant-Médulphe de Saint-Myon (fig. 427)

Les sculptures romanes, à l'extérieur, se limitent aux chapiteaux du portail sud (fig.). Ils sont dans l'ensemble très mal conservés. De chaque côté, un chapiteau à feuillage précède un chapiteau historié. Celui de droite, moins endommagé, montre deux rangs de feuilles larges et nervurée retombant en avant en fort relief. Celui de gauche, devait être semblable mais, très cassé, est devenu illisible.

Les chapiteaux figurés sont également très mal conservés. À droite, on distingue deux personnages sur chaque face, l'un semblant mettre un bras autour du second, et sur l'angle de la corbeille une forme indéterminée à cause des cassures. À gauche, on distingue trois personnages alignés sur la face gauche, et sur la face droite un arc surmonté d'un édifice à trois baies surmonté d'un toit triangulaire ; sous l'arc, retombe ce qui ressemble à un drapé formé de quatre plis ; à sa gauche, sur l'angle de la corbeille, un personnage dont la partie haute a été cassée tient quelque chose dans ses mains. Il semble bien que l'on puisse voir dans cet ensemble les trois femmes au tombeau, le schéma étant récurrent.

F - Sculptures extérieures de l'église de Saint-Saturnin

Un seul chapiteau extérieur est figuré (**fig. 428**) représente une femme à queue de poisson. De nombreux petits chapiteaux extérieurs ayant été remplacés au XIX^e siècle, lors des restaurations de Mallay, le doute est permis, mais il semble d'origine.

Les autres sculptures concernent des modillons, tous placés sur les faces est des bras du transept (**fig.429**) : au nord une tête de personnage, une tête d'animal et une corde ; quatre têtes de personnages au sud. Leur facture est hétérogène et des sculpteurs d'habileté diverses en sont à l'origine. À chaque fois les enroulements des copeaux ont été conservés et les motifs ajoutés par-dessus.

Au nord, la tête de personnage est de type globuleux : une simple sphère légèrement allongée, avec au centre un triangle en relief marquant le nez, deux cercles gravés et ponctués au centre d'un trou circulaire pour les yeux, deux petites oreilles arrondies en haut (ce qui fait douter de sa qualité d'homme), et deux languettes plates à la place du cou. L'ensemble est succinct et ne fait référence à l'humain que par comparaison avec l'autre modillon : une tête d'animal formée d'un fort museau allongé vers l'avant fendu à son extrémité pour signifier une gueule entrouverte, des yeux larges et

placés latéralement (un des points de différence avec la tête humaine). Le troisième modillon figuré, placé entre les deux précédents, voisin du personnage et séparé de l'animal par un modillon à copeaux simples. Il représente une corde semblant attacher le modillon au bâtiment : elle le traverse de part en part, verticalement, en son milieu.

Au sud, trois modillons placés côte à côte, représentent des têtes de personnages : une seule sur les deux modillons extérieurs, deux accolées sur le modillon central. Celle de droite est une face très aplatie, munie d'une large bouche entrouverte cernée d'un anneau en relief figurant les lèvres, d'un nez et d'yeux à peine marqués et de cheveux sous forme de petites lèches retombantes et séparées. L'ensemble est fruste et assez érodé. Celle de gauche est du type globuleux, les cheveux figurés sous la forme d'une calotte circulaire en relief, les yeux sont de petits cercles en relief percés d'un trou central et la bouche est prolongée latéralement par deux reliefs figurant peut-être une moustache ; les yeux placés très haut rendent l'ensemble caricatural. Les deux têtes du modillon central sont accolées par un de leur côté. Ce sont des hommes barbus de représentation et de proportions plus classiques ; les reliefs sont peu prononcés mais semblent assez érodés. L'ensemble de ces têtes laisse perplexe.

Virginie Goutayer a étudié les modillons des églises romanes de la Basse-Auvergne. En ce qui concerne les modillons figurés, elle conclut que ces sculptures, en marge de l'édifice, sont comparables aux dessins des marges des manuscrits enluminés : un espace de liberté pour les sculpteurs, qui permettent les digressions, un monde de dérision dans lequel l'homme médiéval se trouve face à sa propre image⁸¹⁹.

Il faut aussi signaler les arcades avec quatre chapiteaux, actuellement dans la sacristie, qui devaient sans doute faire partie de la salle capitulaire (**fig. 430**). Et ceux de la chapelle Sainte-Madeleine toute proche (**fig. 431**), dont la porte d'entrée est soulignée par une frise de palmettes imbriquées. À l'intérieur le chœur est orné de chapiteaux : deux chapiteaux à l'entrée de l'abside, quatre dans l'hémicycle lui-même, dont un figuré. À l'extérieur deux chapiteaux sont insérés dans les parties haute et semblent des remplois.

Conclusion pour les sculptures extérieures

Comme pour les autres parties des édifices, les ensembles extérieurs sont très variés. Les uns très simples, se limitant à quelques chapiteaux ou modillons, les autres particulièrement soignée, comme à Notre-Dame-du-Port ou Saint-Austremoine d'Issoire. Mais rien ne permet d'en trouver la raison puisque des églises importantes comme Saint-Nectaire ou Notre-Dame d'Orcival ne possèdent aucune sculpture à l'extérieur.

⁸¹⁹ GOUTAYER 1999, p. 367 et 376.

Bilan général de l'analyse des thèmes rencontrés

Le nombre de thèmes rencontrés est tout à fait impressionnant, comme on l'avait déjà pressenti dans l'inventaire préalable à l'étude, mais leur fréquence est très variable. On a repéré que chaque église contenait au moins deux thèmes qui lui sont propres et qu'ils ne se retrouvent pas ailleurs, alors que certains sujets se retrouvent en de très nombreux exemplaires.

Dans les ronds-points, on a pu déceler à chaque fois un propos cohérent, mais tous différents. À Saint-Nectaire l'idée de la foi, basée sur des images renvoyant au Credo, peut être privilégiée ; à Notre-Dame-du-Port, c'est Marie présentée comme la nouvelle Ève qui est le personnage central ; à Saint-Pierre de Mozac, une certaine idée de la résurrection relie celle du Christ à celle de l'homme ; à Notre-Dame d'Orcival, une évocation du paradis a été envisagée dans un ensemble très sobre, sobriété qui est complète à Saint-Saturnin ; alors qu'à Saint-Étienne de Maringues, Saint-Priest de Volvic et Saint-Myon, le propos semble plus historique, rappelant une fondation ou un événement. Placés dans l'espace le plus sacré de l'édifice, ces idées pourraient être une évolution dans la conception de cet espace sacré, donnant plus de place au laïc et il faudra voir, lors de l'étude de la datation si cela peut être un argument. On peut encore remarquer que presque tous ces ronds-points font référence à des thèmes bibliques, eschatologiques ou à l'idée du salut. L'image la plus fréquente (trois exemplaires) étant la représentation des trois Femmes au tombeau, c'est-à-dire le sujet de la Résurrection.

Dans les déambulatoires, le propos est plus varié mais, surtout, les épisodes bibliques sont exceptionnels (Zachée à Saint-Nectaire). Par contre la végétation est omniprésente (seule ou associée à des êtres vivants), les oiseaux sont nombreux de même que les scènes avec personnages. Ces ensembles semblent parler de la terre et de la vie terrestre : la nature sous diverses formes s'hybride avec les oiseaux et les personnages, et le sous-entendu religieux des images est souvent le péché, identifiable surtout dans les mises en scène de l'homme pécheur. Ces ensembles encadrent les ronds-points et forment avec eux un contraste fort. Alors que les incursions de la vie terrestre dans les ronds-points se limitaient à un donateur, à un destructeur d'église ou à une vie de saint, les incursions de l'Écriture dans les déambulatoires sont l'exception. De même, les chapiteaux végétaux sont peu nombreux dans les ronds-points et semblent surtout jouer le rôle de séparateurs, sauf à Notre-Dame-d'Orcival où ils pourraient être le sujet principal.

Dans les nefs aussi la végétation domine (sauf à Saint-Pierre de Mozac), mais des zones différentes ont été repérées, des divisions de l'espace qui semblent organiser le propos. Alors que la séparation entre rond-point et nef est évidente structurellement, les divisions de la nef sont plus cachées, moins évidentes au premier regard, mais semblent aussi régir l'organisation des images. Deux parties sont, le plus souvent, marquées visuellement par les deux colonnes qui ne supportent rien, correspondant aussi à un usage matériel (zone sans doute réservée aux chanoines par exemple), mais parfois c'est le décor lui-même qui organise l'espace, comme à Saint-Pierre de Mozac avec des paires de chapiteaux identiques. À Saint-Austremoine d'Issoire, un contraste supplémentaire est introduit entre les parties nord et sud.

À l'extérieur, la disparité domine : un portail, un décor de chevet, un chapiteau au niveau du transept, des plaques incluses dans les murs, des modillons figurés, le rapport est sans doute à chercher dans leur correspondance avec les parties intérieures, idée suggérée par la représentation du zodiaque de Saint-Austremoine d'Issoire qui semble avoir été conçu en rapport avec la signification religieuse

du chevet et son lien avec le ciel. Il faut noter le nombre restreint d'images proposé à l'extérieur des bâtiments, et la position privilégiée, dans ce contexte, de la figure d'Abraham.

Toutes ces observations seront à intégrer dans l'étude des programmes et aideront à comprendre la pensée des concepteurs. Mais il est intéressant, dans un premier temps, d'étudier pourquoi certaines images se trouvent en grand nombre, exemplaires auxquels il faut ajouter ceux des édifices non étudiés ici. Contrairement aux thèmes uniques qui nous aideront peut-être à cerner la personnalité ou même l'identité d'un concepteur, les thèmes à représentations multiples reflètent plutôt des échanges, des influences, des liens entre édifices et donc entre commanditaires, ce que l'on pourrait qualifier de mode, ou bien des sujet de préoccupation lié à une période donnée. Ils sont le reflet d'une pensée commune ou d'un concept de base. Il est donc nécessaire d'examiner des séries les plus larges possibles, pour comprendre, dans leurs variations mêmes, la portée de ces images. L'approche globale fera ressortir ce qui relève de l'inventivité individuelle en relation avec le concept commun qui les unit. Dans ce cadre il faut garder à l'esprit l'étude de Jérôme Baschet « L'iconographie médiévale » qui, déjà en 2008⁸²⁰, a théorisé le paradoxe apparent entre « l'inventivité et la sérialité des images médiévales »⁸²¹ à travers quelques exemples bien choisis.

⁸²⁰BASCHET 2008.

⁸²¹*Ibid.* chapitre 7, p.251 et suivantes.

PARTIE III

Ce que l'on apprend, ce que l'on envisage

Des thèmes et des programmes

Chapitre 1 : Les thèmes les plus courants

Arrivé au terme de l'analyse des sujets rencontrés dans les églises étudiées, il semble intéressant de s'arrêter plus particulièrement sur quelques sujets qui semblent récurrents. Le choix s'est porté sur l'étude de trois cas différents de rapports entre textes et images, choisis parmi les sujets les plus souvent rencontrés.

Parmi les sujets représentés en plusieurs exemplaires, dans les édifices étudiés, le singe tenu en laisse est le plus fréquent. Il a été rencontré dans sept églises sur les neuf étudiées (il est absent seulement à Saint-Saturnin et Saint-Myon) et un rapide tour d'horizon régional nous en propose au moins neuf de plus. Viennent ensuite les oiseaux et les aigles, présents dans presque toutes les églises, sauf à Maringues et Saint-Myon mais l'absence de la nef romane pour ces deux bâtiments nous empêche d'être affirmatif. Pour réduire le propos à un nombre raisonnable d'images, et parce que les simples oiseaux semblent porter des idées différentes, nous avons choisi de nous intéresser tout spécialement à l'aigle. Enfin, la végétation, sous des formes diverses, est omniprésente, sauf à Saint-Pierre de Mozac où elle semble plutôt conçue comme un élément signifiant au même titre qu'un animal ou un personnage. Mais, là aussi, la méconnaissance du décor du déambulatoire incite à la prudence.

Pour le premier sujet, le singe tenu en laisse, les textes manquent, seule la référence au vieil homme et à l'homme nouveau cité par Bernard Craplet peut être un point d'ancrage dans les textes. Pour le deuxième, l'aigle, les textes sont au contraire surabondants. Cet oiseau est largement cité et utilisé dans la Bible et les commentaires, produisant un faisceau de symboles qu'il n'est pas toujours facile d'organiser. Pour le troisième, la végétation, il n'est pas évident de trouver une limite aux propos variés qu'elle suscite et de les rapporter aux nombreuses formes représentées. En revanche, on pourra se baser sur des études anciennes (par exemple André Grabar) ou contemporaines (Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne, Pierre-Olivier Dittmar).

A – Le singe tenu en laisse

Nous avons déjà décrit les exemplaires rencontrés. Il s'agit maintenant de comprendre, d'une part l'idée exprimée dans cette image et, d'autre part les raisons d'une si grande diffusion et son étendue géographique. Sur tous ces chapiteaux un homme bien habillé tient avec une corde un singe ou un anthropoïde. Ces deux protagonistes doivent être étudiés d'abord séparément, pour bien définir leur caractère.

a - Le singe

Zygmunt Swiechowski, en 1973⁸²², fait un inventaire des exemplaires de la région et conclut, en s'appuyant sur des citations d'Hugues de Saint-Victor⁸²³, que le singe représente Satan ou un

⁸²² SWIECHOWSKI 1973, p. 194-196.

suppôt de Satan mais qu'il peut aussi représenter l'homme selon Raban Maur qu'il cite : « Les singes représentent les hommes rusés par leur esprit, abjects par leurs péchés et qui parfois peuvent être amenés au repentir ⁸²⁴ ». Il pense que le modèle est celui de Saint-Pierre de Mozac, et repère ceux qui en sont directement inspirés et ceux qui relèvent d'une iconographie plus spécifique.

En 1974, Bernard Craplet, à propos de l'exemplaire de Saint-Pierre de Mozac (**fig. 432**), propose une référence biblique pour le singe, l'*animalis homo* de saint Paul et voit dans cette image : « l'homme livré à ses convoitises, d'où la nudité infamante, la face simiesque ». Il pense que l'homme qui le maintient avec une corde est l'homme spirituel qui tente en vain de mater la bête : « le bien que je veux, je ne le fais pas, mais ce que je hais, je le fais » (Rom. VII, 15 ; VII, 19). Bernard Craplet pensait alors que son exégèse était trop subtile mais, actuellement, tout le monde semble avoir accepté sa lecture : les deux protagonistes représentent le même individu, l'homme spirituel tente de contrôler la bête qui est en lui, son double pécheur. Le sujet serait donc le changement de vie, la conversion, sujets essentiels qui pourraient expliquer le nombre important d'exemplaire.

En fait, cette lecture rejoint l'idée traditionnelle qui voit dans les représentations d'animaux les défauts des hommes. Rappelons que les animaux sont employés dans les fables pour parler des hommes sans les nommer expressément, et que cette habitude remonte à l'Antiquité. Les auteurs chrétiens n'ont fait que prolonger cette tradition. Déjà Éphrem de Nisibe (IV^e s.) disait : « le sot qui ne veut pas sentir sa dignité se contenterait d'être animal et non homme, pour pouvoir satisfaire au moins ses appétits, sans peur du jugement [...] ⁸²⁵ ». Origène (vers 250) est encore plus clair : « Oui, nous revêtons le masque du lion, du dragon, du renard, lorsque nous sommes venimeux, cruels, fourbes, le masque du bouc lorsque nous sommes portés à la luxure. ⁸²⁶ » Raban Maur (vers 856) précise : « Selon l'allégorie les animaux signifient les hommes sots et pensant seulement aux choses terrestres [...] Les peuples vides de la vraie religion furent comme des animaux [...] Les animaux qui ne ruminent pas, sont les pécheurs et les hommes immondes, appliquant le moins possible l'œuvre de la loi de Dieu, et n'étudiant pas en eux-mêmes par la méditation. Sans doute les animaux dont les ongles sont fendus, décrits comme propres dans la loi, sont les fidèles, croyant aux deux Testaments, et comme sur le pied aux deux ongles, imprimant en marchant la forme de l'œuvre. [...] De même les animaux cornus sont ceux qui ont commencé à offrir un sacrifice à Dieu [...] comme les veaux, les boucs, les cerfs, les daims et les chèvres, signifient les vertus des saints, ayant les cornes de vertu contre le diable et portant les vices des pécheurs [...] ⁸²⁷ ». Tous vont répéter les mêmes idées, l'image des animaux étant bien pratique pour exprimer des concepts. Le propos le plus emblématique est sans doute celui de Pierre Damien (y en 1072) qui compare l'abbaye du Mont-Cassin à l'arche de Noé et les moines qui l'habitent à toutes sortes d'animaux, pour expliquer que la discipline s'écroule, que le fléau des vices et la perversité augmentent de jour en jour ⁸²⁸. Toutes ces exégèses sont ancrées dans les textes bibliques, chaque auteur y fait référence et s'interdit des propos personnels non confirmés par le texte sacré. Ainsi par exemple, les ruminants font référence à la prière qui doit être ruminée, c'est-à-dire répétée en soi-même pour bien la digérer, et le texte de référence est un passage d'un psaume (XXXIV, 13) : « [...] ma prière revenait dans mon sein. » Michaël Camille ⁸²⁹ cite à ce propos Pierre de Celle (avant 1182) qui définit la lecture comme « le très riche pâturage où les animaux, petits et grands, en broutant assidûment, préparent au Seigneur des holocaustes remplis de moelle, lorsque par

⁸²³ *De Bestiis*.

⁸²⁴ *De universo libro*.

⁸²⁵ EPHREM S. C. 137, XII, 20, p. 163.

⁸²⁶ ORIGÈNE S. C. 89, p. 167.

⁸²⁷ *De universo libro*, P. L. 111, 199 B et suivantes.

⁸²⁸ *De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, P. L. 145, 763 et suivantes.

⁸²⁹ CAMILLE 1997, p. 87.

la rumination intérieure des très douces fleurs de la divine Écriture, ils ne retiennent rien d'autre dans leur cœur et dans leur bouche. »

Quant aux animaux aux ongles fendus, ils font allusion aux prescriptions alimentaires du Lévitique⁸³⁰ (les animaux purs ont les sabots fendus et peuvent être consommés) et du Deutéronome⁸³¹ qui détaillent les espèces consommables. Comme d'habitude donc, l'aspect extérieur d'un personnage reflète son aspect intérieur, rend visible sa spiritualité, et l'homme s'animalise avec le péché.

On remarque que, dans tous ces textes, il n'est jamais fait allusion au singe. Pourtant, Raban Maur, dans son traité *De universo* (déjà cité par Swiechowski), en parle : « Les singes représentent les hommes rusés par leur esprit, abjects par leurs péchés et qui parfois peuvent être amenés au repentir.⁸³² ». Et Hugues de Saint-Victor, dans son *De bestiis* dit que le diable a la figure du singe⁸³³. Dans le *Physiologus* il n'est pas non plus cité. Dans la Bible, les singes sont seulement mentionnés comme animaux exotiques : dans le texte des Rois, les singes font partie des merveilles que le roi Salomon va chercher en Tharsis, avec l'or, l'argent, les dents d'éléphant et les paons⁸³⁴. Par contre, il est très souvent présent dans les marges des manuscrits de la période gothique. L'utilisation du singe pour représenter les défauts des hommes ne vient donc pas de la Bible, mais des fables de l'Antiquité, celles d'Ésope en particulier. Dans l'édition critique d'Émile Chambry⁸³⁵ qui recense 368 de ses fables, six seulement mettent en scène un singe⁸³⁶, le singe y est tour à tour menteur, imitateur ou bien se laisse berner facilement.

La représentation du singe dans la sculpture monumentale semble donc une nouveauté au XII^e siècle, l'initiateur étant probablement un érudit connaissant les fables. C'est sans doute pour cette raison que Swiechowski a pensé à Saint-Pierre de Mozac comme modèle, la sculpture y paraissant particulièrement savante. Il est alors paradoxal de constater que c'est à Mozac que la représentation du singe est la moins naturaliste, faisant plutôt allusion à un anthropoïde, pour nous à un homme non terminé. Mais il est hautement significatif que cette version plus subtile, se trouve rattachée à l'abbaye de Mozac dépendant directement de Cluny, centre intellectuel dominant au XII^e siècle. Cela n'aurait rien d'étonnant de voir des thèmes nouveaux conçus dans ce cadre.

Ces singes sont presque tous représentés assis, les jambes écartées, dévoilant leurs parties intimes plus ou moins discrètement. Dans la grande majorité des exemples, le propos est discret, et même, à Saint-Jean-Baptiste de Gergovie (dans le chevet) et à Saint-Genès de Combronde (dans la nef), des feuillages montent pour les cacher de façon tout à fait évidente. Au contraire, à Saint-Nicolas de Droiturier (au fond de la nef) elles sont bien mises en évidence par leur taille et par les deux mains qui les encadrent. À Brioude, le singe est accompagné d'un personnage montrant un sexe démesuré et qui, représenté sur la face latérale, apparaît comme une explication. Ils ont tous une allure humaine, redressés comme des hommes, le seul représenté à quatre pattes est celui de Lanobre (absidiole sud), auquel il faut ajouter ceux qui manifestement font référence à un animal plus naturaliste, comme à Menet (Cantal) et à Saint-Amandin (Cantal) très proches iconographiquement et géographiquement⁸³⁷. Si l'on considère, comme à Brioude, que l'élément placé à côté de lui, sur la face latérale, peut être

⁸³⁰ Lv. (XI, 3, 7, 26).

⁸³¹ Dt. (XIV, 6-7).

⁸³² SWIECHOWSKI 1973, p. 196.

⁸³³ *Ibid.* p. 195.

⁸³⁴ III Rois (X, 22).

⁸³⁵ ÉSOPE éd. CHAMBRY.

⁸³⁶ Le chameau, l'éléphant et le singe ; Renard et le singe disputant de leur noblesse ; Renard et le singe élu roi ; Le singe et le chameau ; Le singe et le dauphin ; Le singe et les pêcheurs.

⁸³⁷ MOULIER 1999, p. 134 et 121.

une explication, on note qu'à Droiturier c'est un serpent qui se dresse debout, de profil, renforçant l'idée de péché. Mais dans la grande majorité des cas, une plante sans caractère particulier, placée à cet emplacement, semble plutôt combler le vide.

b - Le personnage

Le personnage qui tient le singe présente beaucoup plus de variations dans sa position. Il est assis comme le singe à Mozac, Saint-Nectaire (**fig. 433**), Notre-Dame-du-Port (**fig. 434**), Orcival (celui du déambulateur) (**fig. 435**) et Montfermy (**fig. 436**). Dans les autres exemples il est debout et même à cheval à Maringues (**fig. 437**). Son seul geste est de tenir la corde (ou deux cordes quand il y a deux singes) sauf à Droiturier où, ses mains étant occupées par un marteau et une pince, la corde se termine, ironiquement, par une boucle dans laquelle il a passé le pouce (**fig. 438**).

Il est toujours habillé de court, c'est toujours un laïc ; ce qui différencie les diverses versions est plutôt l'habileté du sculpteur, car aucun détail significatif ne peut être noté.

c - Personnages et objets supplémentaires

En ajoutant des personnages ou des objets, certains concepteurs ont personnalisé le sujet, ils ont certainement voulu expliquer leur façon de concevoir l'idée, ou bien la rendre plus lisible, plus explicite. En effet voir dans un personnage tenant en laisse un singe le sujet de la conversion, du contrôle de soi, et non un dompteur de singe pouvait ne pas être évident, cette dernière lecture ayant d'ailleurs été longtemps privilégiée.

La première idée repérée semble être une critique de la sexualité, on arrive à cette conclusion à Droiturier, Brioude et à Besse-en-Chandesse en particulier.

À Droiturier (**fig. 438**) le jeu des mains est particulièrement intéressant : le singe entoure son sexe des deux mains alors que l'homme tient des outils dans ses deux mains, opposant la bestialité du singe et ses préoccupations charnelles, à l'homme civilisé occupé par le travail manuel ; si l'on considère que le sujet est la conversion, le changement de vie, le conseil donné ici, est de travailler de ses mains pour ne plus se laisser aller à ses instincts bestiaux ; entre les deux protagonistes, au-dessus de la corde et dans l'axe du chapiteau (en position centrale, donc prioritaire), est représenté un livre ouvert, incitant à penser que ce contrôle a été obtenu par la lecture du livre, c'est-à-dire sans doute la Bible. On avait, de plus, déjà noté la présence du serpent à côté du singe qui renvoie au péché ou au diable, alors que du côté de l'homme, un objet difficilement identifiable est posé au sol (peut-être une sorte d'enclume). On a donc toute une histoire racontée sur la corbeille : le serpent tentateur a fait que l'homme était devenue semblable à une bête, son centre d'intérêt étant d'ordre sexuel ; par la lecture, l'étude de la Bible ou de textes religieux, il a changé d'occupation, maintenant il montre fièrement ses outils de travail⁸³⁸, soigneusement chaussé et habillé, il est devenu un homme. On peut également comprendre que la conversion et le changement de vie ne sont pas réservés à une élite, mais peuvent aussi toucher un travailleur manuel.

Le deuxième exemple est celui de Brioude (**fig. 439**). La solution est ici différente : un élément est placé sur chacune des faces latérales semblant accompagner chaque protagoniste, comme une explication. Pour le singe le propos semble clair : le petit personnage assez difforme muni d'un énorme sexe renvoie certainement à la vie dissolue du personnage qui l'a bestialisé (spirituellement évidemment). Pour l'homme, le sujet est moins évident : une colonne sur laquelle se tient un griffon.

⁸³⁸ Je ne pense pas que l'on puisse cautionner la lecture de certains auteurs qui font de ces outils des instruments prévus pour émasculer le singe.

Les auteurs y ont vu la représentation du serpent d'airain : Z. Swiechowski voit « un dragon ailé, signifiant le serpent d'airain montré en exemple par Moïse : l'un des symboles les plus courants du Christ sur la croix ⁸³⁹ ». Pourtant, non seulement la représentation du serpent d'airain n'est pas courante à l'époque romane, mais ici l'animal ne ressemble pas à un dragon, mais bien à un griffon. Il est donc nécessaire de revenir sur cette image. D'habitude c'est une idole qui est posé de cette façon sur une colonne, dans toutes les représentations d'idoles renversées en particulier. Ici le griffon est posé sur une colonne coiffée d'un chapiteau roman. On sait qu'une église peut être résumée par une colonne, mais cela n'aide pas à comprendre le propos. De plus, les idées symboliques liées au griffon sont nombreuses et même parfois contradictoires. Notons que, dans le *Physiologus*, il représente les avocats de l'homme auprès de Dieu et que, dans le Bestiaire de Vaud⁸⁴⁰, il est le bon chrétien qui sait s'élever vers Dieu sans cesser d'être attentif aux choses terrestres⁸⁴¹. Ce dernier commentaires correspondrait mieux à l'image et expliquerait aussi cette élévation au-dessus de l'astragale que nous avons noté.

À Besse-en-Chandesse (**fig. 440**) l'anthropoïde tend la main droite vers un objet rond, ressemblant à une vannerie, que tient, devant son ventre, ce qui semble être une femme placée à sa droite. Il pourrait s'agir de la représentation de l'expression « le panier de la dame ». Dans son ouvrage sur les dessins des marges des manuscrits gothiques, Michaël Camille⁸⁴² montre avec beaucoup de persuasion qu'il s'agit d'une manière détournée de parler des organes génitaux de la femme, donc une façon discrète de parler d'un sujet délicat. Il donne l'exemple d'un bélier fonçant dans un panier que lui tend une femme. Il faut alors noter qu'il s'agit d'une image plus tardive, d'une représentation marginale d'un manuscrit de l'époque gothique. Mais l'exemple de Besse-en-Chandesse montre bien la même iconographie et serait donc aussi un exemple de conversion liée à la sexualité.

Sur d'autres versions, il apparaît évident que le sujet est différent, et pas toujours facile à cerner parce que plus personnel. À Saint-Amandin (Cantal) (**fig. 441**) les deux protagonistes sont attaqués à la tête par des serpents. Le singe est surmonté de deux serpents, allongés horizontalement, dont les têtes se rejoignent au-dessus de son crâne et semblent lui grignoter la tête; l'homme est également surmonté de deux serpents dans la même position, mais ils ont une tête commune et des pattes, une patte touchant la tête à gauche alors qu'une patte à droite agrippe le bras gauche du personnage⁸⁴³. L'idée de péché, représentée par le serpent, est donc plus générale, mais l'image renvoie de façon plus évidente au fait qu'il s'agit d'une atteinte à l'esprit, dont le siège est traditionnellement situé dans la tête. Le problème est ici que les deux protagonistes semblent concernés. La seule distinction réside dans le fait que, pour le singe, seule la tête est attaquée alors que, pour l'homme, le bras est également touché ajoutant l'action à la pensée. Remarque qui n'éclaircit pas le propos, puisque l'homme nouveau semble toujours soumis au péché.

Dans l'église Saint-Cyr et Sainte-Juliette de Dienne (Cantal) (**fig. 442**) un chapiteau se situe, comme à Droiturier, au niveau du mur ouest de la nef, à droite en entrant. Le personnage et le singe occupent chacun un des angles de la corbeille. Le personnage tient le singe avec une chaîne (et non une corde) et, de la main gauche, il tient une flûte alors qu'une sorte de tambourin est attaché à son

⁸³⁹ SWIECHOWSKI 1973, p. 195.

⁸⁴⁰ Bestiaire sculpté de la cathédrale, canton de Vaud, Suisse.

⁸⁴¹ PHYSIOLOGOS éd. ZUCKER, p. 266.

⁸⁴² CAMILLE 1997, p. 49.

⁸⁴³ MOULIER 1999, p. 121.

avant-bras. Pierre Moulier⁸⁴⁴ pense que l'on ne peut pas revenir à l'interprétation première du bateleur accompagné de son animal de foire (encore privilégiée par B. Craplet), mais qu'il faut comprendre cette image comme les autres, simplement il s'agirait d'un personnage dont le métier est d'être saltimbanque et qui, lui aussi, est capable de dominer la bête qui est en lui. Si l'on accepte cette lecture et que l'on songe au statut social et religieux des bateleurs, on voit que le sujet s'est élargi : personne n'est exclu de la possibilité de changer de vie, idée que nous avons déjà suggérée pour le chapiteau de Droiturier.

d - Personnage au centre

À Biollet (**fig. 443**) et Volvic (**fig. 444**), un personnage supplémentaire est placé entre les deux protagonistes, derrière la corde, incitant à le comprendre comme intervenant dans l'action du contrôle, à la façon du livre de Droiturier, ou comme explication comme à Besse-en-Chandesse. Mais le chapiteau de Biollet est particulièrement fruste du point de vue de la sculpture et ne permet pas d'identifier des particularités pour ce personnage. Quant à celui de Volvic, il est très usé et de nombreux détails sont devenus illisibles⁸⁴⁵. On peut noter une différence essentielle entre ces deux exemplaires : sur le premier le personnage est debout, sur le second il a les jambes repliées, position que l'on peut comparer à celle d'Ève sur le chapiteau du péché originel de Notre-Dame-du-Port ou celle du pécheur entre deux diables de Saint-Nectaire. Mais les autres éléments ajoutés à l'ensemble de Volvic (animaux se dévorant pour l'anthropoïde et siège pour l'homme) ainsi que les deux grosses têtes qui encadrent l'ensemble, constituent une véritable énigme. Il semble bien que l'on ait la représentation d'une véritable histoire, mais dont les clefs pour la déchiffrer ne sont pas en notre possession.

e - Scènes multiples : le cas de Lanobre et celui de Gergovie

Ce sujet du singe tenu en laisse est intégré dans un chapiteau du transept de l'église de Lanobre (Cantal) (**fig. 445**). Il n'occupe que la face latérale gauche de la corbeille et, les deux personnages collés l'un à l'autre ne permettent pas de distinguer facilement la corde. Le singe, bien caractérisé dans ses proportions animales et une tête particulièrement bestiale, occupe l'angle de la corbeille. Sur la face principale un personnage, placé frontalement, tient les pattes d'un quadrupède, ressemblant à un équidé, qu'il porte sur ses épaules. Sur la face latérale droite, un personnage, la tête penchée en avant, semble tenir les cheveux d'un autre personnage placé sur l'angle de la corbeille. Ce dernier tient de la main gauche la queue de l'équidé et son bras droit levé tient, au niveau de sa tête, une baguette terminée par une forme non identifiable à double forme arrondie.

Le sculpteur n'est pas un modèle d'habileté mais, même si les éléments sont simplifiés à l'extrême, ils restent lisibles. On peut noter que les vêtements des quatre personnages humains se ressemblent et pourraient être des tenues ecclésiastiques, en particulier celui du milieu, avec la pointe de la chasuble bien visible. Trois d'entre eux sont représentés chauves, seul celui de l'angle droit possède des cheveux, dans la mesure où les striures représentées autour de son crâne en sont une évocation.

Le sujet central est donc le personnage portant un équidé. Deux iconographies montrent des personnages portant des animaux sur leurs épaules : le porteur de mouton (nombreux exemples déjà rencontrés), ou le porteur de bœuf pour le sacrifice, dont un exemple, assez proche géographiquement, se trouve dans l'église de Besse-en-Chandesse (**fig. 446**). On avait d'ailleurs émis l'hypothèse de l'idée de sacrifice également pour le porteur de mouton, le chrétien s'offrant lui-même en sacrifice (le mouton étant traditionnellement l'image du chrétien). Mais l'équidé, qui est d'ailleurs ici plutôt un

⁸⁴⁴ MOULIER 2001, p. 143.

⁸⁴⁵ Chapiteau déjà étudié dans le cadre de l'analyse de l'iconographie de l'église.

cheval qu'un âne au vu de ses courtes oreilles, n'est pas un animal que l'on sacrifie. D'habitude il est le compagnon de l'homme et c'est plutôt lui qui porte le cavalier. Aurait-on une inversion de propos, une image absurde, ironique ? Mais le manque d'habileté du sculpteur peut faire douter et toute cette analyse repose sur une hypothèse. C'est encore dans une représentation marginale d'un psautier de la période gothique que l'on trouve un exemple équivalent⁸⁴⁶ : le texte de la page est le début du psaume (LII, 1) parlant de l'insensé qui ne croit pas en Dieu, ce qui pourrait expliquer une autre folie : celle du cavalier qui porte son cheval représenté dans la marge inférieure. Malgré cette référence, le propos du chapiteau, associant trois actions sur ses trois faces, nous reste incompréhensible : sur la face gauche l'homme contrôle son double pécheur (le singe tenu en laisse) ; sur la face principale on pourrait penser à la même idée sous une forme différente, le cheval étant souvent conçu comme un symbole d'orgueil, de fougue incontrôlée⁸⁴⁷ ; mais la troisième face reste énigmatique.

À Gergovie (**fig. 447**) le thème est représenté sur un des chapiteaux des colonnes montées sur le bahut de l'abside. Deux singes occupent les angles de la corbeille. Ils sont tenus en laisse par un personnage central dont la poitrine est gravée d'une croix, indiquant bien qu'il s'agit d'un chrétien et incitant à voir ici de nouveau le thème de la conversion. De chaque côté, sur les faces latérales, un homme identique tient un bâton dont il semble se servir contre le singe. Ces deux personnages châtient donc leurs doubles pécheurs, incitant à penser que c'est en se punissant lui-même que ce chrétien a pu changer de vie.

f - Un sujet auvergnat ? Les autres animaux tenus en laisse.

Partant de cet inventaire, l'analyse montre que le sujet a été interprété de façon souvent personnelle, ce qui en rend difficile la lecture. Les exemplaires les plus simples se trouvent surtout dans les églises proches de Clermont : Notre-Dame-du-Port (**fig. 434**), Mozac (**fig. 432**), Saint-Nectaire (**fig. 433**), Biozat (**fig. 448**) et le sujet semble se complexifier, se personnaliser en s'en éloignant. Seule l'église de Notre-Dame d'Orcival montre deux exemplaires très différents de ce même sujet dans la même église, le sujet le plus simple placé dans le déambulatoire (**fig. 435**), le plus complexe dans la nef (**fig. 449**).

Si le sujet est largement représenté en Auvergne, il n'est pas totalement absent ailleurs, même s'il reste particulièrement rare en dehors de la région auvergnate. Swiechowski en signale un exemplaire en Italie (à Sant'Antimo en Toscane) et pense alors à une influence des moines de Conques. Quelques exemples existent dans les Pyrénées, en particulier à Saint-Gaudens (Haute-Garonne) (**fig. 450**).

Le chapiteau (pilier nord du chœur) montre, sur les deux angles de la corbeille, deux singes, bien caractérisés, ouvrant largement leurs cuisses face au spectateur ; l'un porte la main à sa bouche alors que l'autre devait plutôt la porter à son sexe (parties cassées de même que sur le second). Sur la face principale le personnage central, agenouillé de profil, porte sur son épaule la corde qui relie les deux animaux. Deux autres personnages l'accompagnent sans que l'on saisisse bien leur rôle : celui de droite a passé son bras sous la corde qui est retenue dans le creux de son coude replié et, vu de profil comme le personnage central, il semble participer à l'action ; celui de gauche est au contraire, en retrait, presque entièrement caché, se présente de face à la façon d'un spectateur de la scène. Sur la face latérale gauche un ecclésiastique semble regarder ailleurs, alors que sur la face droite une plante remplit l'espace laissé libre. Le propos devait s'adresser aux religieux mais, trop personnalisé, nous est devenu incompréhensible. Si l'on essaie de donner un sens, en utilisant les propos précédents, on

⁸⁴⁶ WIRTH 2008, p. 147, W 82, Baltimore, Walters Art Museum, fol. 52.

⁸⁴⁷ ORIGÈNE S. C. 71, p. 335, dans son homélie sur Josué Origène associe le cheval aux passions corporelles, aux élans du corps de l'homme, à la nuque sensuelle et orgueilleuse de la chair.

comprend que deux personnages, unissent leurs forces, sont dans un même effort pour maîtriser les bêtes qui sont en eux, mais l'ecclésiastique ne les aide pas, regarde ailleurs, se désintéressant de la question. Chercher à comprendre l'idée sans avoir les clefs est évidemment risqué. On peut noter que ce chapiteau fait partie d'un ensemble où l'idée de péché semble dominer (péché originel en particulier) et que, sur l'un des chapiteaux, un autre personnage tient en laisse un autre animal que certains ont identifié à un mouton⁸⁴⁸. Le personnage est également agenouillé et, à côté de lui, sur la face latérale, une plante sort d'un magnifique entrelacs (**fig. 451**).

Jacques Lacoste, dans son analyse de la sculpture romane en Béarn⁸⁴⁹, donne plusieurs autres exemples d'animaux tenus en laisse, soit à l'aide d'une corde soit avec une chaîne : bien sûr des singes mais aussi des lions⁸⁵⁰. Le chapiteau de Sainte-Engrâce (**fig. 452**) montre un singe tenu par une chaîne (même si l'anatomie est peu fidèle) placé entre un joueur de flûte et un acrobate. Il s'agit bien, comme le note l'auteur, d'une scène avec saltimbanques qui, cette fois ne rentre pas dans le cadre de notre propos. Sur un chapiteau de l'église de Morlaàs (**fig. 453**), petit chapiteau à deux faces d'une des fenêtres de l'abside, un personnage, placé sur l'angle de la corbeille, tient deux cordes qui enserrant le cou de deux lions debout sur les faces latérales. Les lions ont leurs corps recouverts d'entrelacs, leurs pattes avant se redressent le long de l'arête extérieure et leurs têtes sont placées au niveau de l'épaule du personnage, arborant comme un large sourire. L'auteur pense qu'il s'agit d'une illustration du passage du texte d'Isaïe (XI, 6) : « [...] le jeune taureau, et le lion, et la brebis demeureront ensemble, et un petit enfant les conduira. » La représentation de la paix des animaux de la vision d'Isaïe comporte d'habitude au moins deux animaux différents, pour bien montrer la cohabitation entre animaux sauvages ou non. D'autre part, le personnage ressemble plutôt à un adulte. Il semble plus raisonnable de voir ici une variante du singe tenu en laisse, l'animal étant seulement plus sauvage. Le troisième exemple, celui d'Oloron Sainte-Croix (**fig. 454**) est beaucoup plus proche des exemplaires auvergnats : un personnage, peu caractérisé, est placé sous le dé central de la face principale et tient de la main gauche deux cordes servant de laisse à deux singes placés sur les angles de la corbeille. Celui de droite est assis frontalement, les pattes arrière parallèles et les pattes avant entre ses cuisses resserrées. Celui de gauche est vu de profil sur toute la largeur de la face latérale, sa patte droite est relevée et rejoint ses deux pattes avant dont la main droite enserre le poignet gauche. Alors que la laisse du premier passait sous sa patte droite, celle du second passe par-dessus. D'autre part la main droite du personnage, celle qui ne tient pas de laisse, est posée sur l'épaule de ce singe, comme dans un geste amical. Rappelons que M. Durliat, à propos du chapiteau de Saint-Gaudens penche pour une signification morale⁸⁵¹.

Conclusion

Au terme de cette analyse, la compréhension du sujet, posée dès le départ, n'a pas été plus éclaircie. On a seulement pu constater que les différents concepteurs se sont approprié cette iconographie pour l'adapter à leurs préoccupations. La série semble pouvoir être élargie à l'infini sans que cela apporte un approfondissement du sens (**fig. 455**). Sans doute parce qu'il s'agit d'un thème qui utilise des principes fondamentaux connus de tous, tel que l'homme animalisé par le péché, et donc compréhensible au premier regard dans sa version la plus simple. Mais les idées personnelles ajoutées, dans de nombreux cas comme par exemple à Saint-Georges de Combronde (63) (**fig. 456**), obscurcissent le propos et le contexte très large de l'idée de péché n'aide pas à comprendre les particularités. Il semble que les versions les plus simples soient concentrées autour de Clermont,

⁸⁴⁸ RIVÈRE 1979, p. 15.

⁸⁴⁹ LACOSTE 2007, figures p. 62, 173, 216.

⁸⁵⁰ À Sainte-Foy de Morlaàs.

⁸⁵¹ DURLIAT 1990, p. 300.

l'éloignement de ce centre (peut-être au départ de son invention) montre une complexité plus grande, le maximum étant atteint à Lanobre et à Saint-Gaudens, comme s'il y avait surenchérissement dans le besoin de détails. Les exemples rencontrés en dehors de l'Auvergne, et qui sont sans doute plus nombreux que ceux que nous connaissons, élargissent parfois l'idée à d'autres animaux, sans que l'on soit certain qu'il s'agisse bien de la même pensée. Seul l'exemple de Saint-Austremoine d'Issoire présente un personnage encadré de deux animaux qui, en plus, lui tire les cheveux, version unique d'action inversée (**fig. 457**).

Le problème, pour cette iconographie, est le manque de textes. Aucun texte ou commentaire n'a pu être rattaché directement à ces images, ce sont seulement les notions fondamentales qui nous permettent une lecture : le péché animalise l'homme. La référence au vieil homme et à l'homme nouveau de saint Paul est le seul ancrage repéré dans la Bible. Citons précisément deux extraits particulièrement significatifs : Ep. (IV, 24) : « Et revêtez-vous de l'homme nouveau, qui a été créé selon Dieu dans la justice et la sainteté de la vérité. » et Col. (III, 10) : « Et revêtez le nouveau qui se renouvelle à la connaissance, selon l'image de celui qui l'a créé. » on comprend que l'homme habillé est l'homme créé à l'image de Dieu, alors que l'homme animalisé est à l'image du diable. L'homme représenté frontalement, civilisé, est l'image du chrétien. Toute déviance par rapport à cette attitude stricte, à cet aspect policé indique une dégradation spirituelle. L'état intérieur de l'homme se lit sur son aspect extérieur, seul moyen pour le sculpteur de montrer l'esprit, qui par essence est invisible. Le procédé est une illustration littérale du texte biblique « revêtir » l'homme nouveau. Le vêtement est donc hautement signifiant et la nudité, associée à des positions moins strictes ou même provocantes, à une dégradation bestiale, est infamante.

B – L’aigle.

L’aigle est incontestablement l’animal le plus représenté dans l’ensemble des églises étudiées, et il est également très représenté dans les autres édifices de la région. En étudiant les églises à déambulatoire, on a vu que ses représentations sont multiples : position des ailes, objets et même animaux ajoutés. Les emplacements sont également variés. Peut-on comprendre ces variations qui semblent infinies et les connotations apportées à l’idée de base ? Malgré le très grand nombre de représentations, les études sur le sujet sont relativement réduites, et ne consistent le plus souvent qu’en un inventaire dans les études sur les bestiaires ou un signalement rapide dans les études sur la sculpture.

Pour ne prendre que quelques exemples récents, rappelons l’ouvrage de Jacques Voisenet, véritable encyclopédie sur les animaux : les aigles sont, d’une part signalés parmi les oiseaux accompagnés de notes donnant les textes de référence d’Isidore de Séville et de Raban Maur⁸⁵², d’autre part assimilés aux autres rapaces⁸⁵³. Christian Heck et Rémy Cordonnier, dans leur étude sur le bestiaire médiéval, consacrent un chapitre à l’aigle, dans lequel ils rappellent d’abord son origine de symbole impérial remontant à Nabuchodonosor puis, en faisant référence aux *Moralia in Job* de Grégoire le Grand, abordent les significations chrétiennes : ils représentent les contemplatifs ou l’ensemble du genre humain. Et ils n’oublient pas la référence au *Physiologus*⁸⁵⁴. On peut noter que ce sont les seuls à s’attarder sur les idées religieuses liées à cet oiseau. Plus récemment, les auteurs du *Monde roman* expédient le sujet en quelques lignes : « l’aigle (en parlant des oiseaux) est l’un des plus fréquemment représenté dans les églises d’Auvergne : parce qu’il est le plus prestigieux des oiseaux, et peut-être parce qu’il évoque les figures romaines de l’aigle impérial, sa représentation possède une positivité intrinsèque, une positivité qui n’est pas morale, mais relève plutôt de l’évocation d’un passé glorieux, de l’appropriation d’une image prestigieuse issue d’une Antiquité dont les restes foisonnaient dans la région. »⁸⁵⁵ Dans cette optique, ils sont les héritiers de Z. Swiechowski qui classe l’aigle dans les thèmes d’origine antique et recherche les mythes pouvant expliquer l’iconographie : par exemple la pierre merveilleuse que l’aigle rapporte d’Inde pour protéger son nid contre le serpent, faisant référence au Christ qui est la pierre placée dans l’Église pour la protéger du démon⁸⁵⁶.

Marcello Angheben, dans son études sur les chapiteaux de Bourgogne, essaie de repenser les chapiteaux portant des aigles par rapport à leur environnement et, constatant leur proximité avec les représentations de lions, met en relation la hiérarchie entre les animaux observée dans les édifices avec les espaces liturgiques⁸⁵⁷. Il reprend aussi les significations traditionnelles de l’aigle.

Devant cet inventaire, il faut constater que c’est très récemment que les chercheurs ont commencé à s’intéresser à l’aigle et aux idées religieuses qu’il véhicule. Il est donc nécessaire de reprendre d’abord l’étude des textes de référence avant de pouvoir essayer d’en conclure le but de ces nombreuses représentations.

L’aigle est présent dans tous les bestiaires à commencer par le *Physiologus*. Les auteurs l’utilisent à de multiples occasions. En dehors des bestiaires, certains auteurs sont particulièrement

⁸⁵²VOISENET 2000, p. 120.

⁸⁵³*Ibid.* p. 131.

⁸⁵⁴HECK-CORDONNIER 2011, p. 140.

⁸⁵⁵BASCHET BONNE DITTMAR. 2012-2, p. 108.

⁸⁵⁶SWIECHOWSKI 1973, p. 290-292.

⁸⁵⁷ANGHEBEN 2003, p. 85-90.

prolixes, par exemple Grégoire le Grand dans ses *Moralia in Job*, ouvrage très largement diffusé et illustré à la période romane et que tous les autres auteurs citent abondamment.

C'est en partant de ces deux exemples, les bestiaires et les *Moralia in Job*, sans oublier les textes de la Bible, que nous proposons d'essayer de comprendre les variations de l'iconographie. Puis, ne pouvant connaître tous les textes, nous sonderons quelques auteurs des XI^e et XII^e siècles et y ajouterons les rencontres de hasard.

I RL'aigle dans les textes

a RLa Bible

En relevant systématiquement les mentions d'aigles dans la Bible, on constate qu'ils ne sont mentionnés que dans l'Ancien Testament, à trois exceptions près, l'Apocalypse et une courte mention chez deux évangélistes. Le texte de l'Apocalypse montre l'aigle comme annonceur⁸⁵⁸, puis dans la vision des quatre vivants (Ap. IV, 7-8)⁸⁵⁹ et comme référence de l'idée d'envol pour échapper au serpent⁸⁶⁰. Dans les évangiles de Matthieu et de Luc il est fait référence à sa nature de rapace attiré par les cadavres pour une comparaison avec les saints, hommes ressuscités et renouvelés comme des aigles, qui se rassemblent au paradis autour du corps du Christ immolé pour eux : « Partout où sera le corps, là aussi s'assembleront les aigles. » (Mt. XXIV, 28 et Lc. XVII, 37). Dans l'Ancien Testament ses apparitions sont multiformes. Il peut représenter Dieu qui aide et qui sauve⁸⁶¹, mais le plus souvent c'est l'idée d'envol ou de vitesse qui est suggérée, l'oiseau étant traditionnellement considéré comme une référence : celui qui vole le plus haut et qui est le plus puissant. Dans la majorité des cas, il ne s'agit pas d'oiseaux réels, de récits naturalistes, mais d'image pour exprimer les idées d'envol, de vitesse, d'élévation, de grandeur⁸⁶². Il s'agit d'un langage imagé pour exprimer des notions abstraites ou moralisatrices. Par exemple : « Mais ceux qui espèrent dans le Seigneur prendront une force nouvelle : ils prendront des ailes comme des aigles, ils courront et ne se fatigueront pas [...] » (Is XL, 31). Ou encore : « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle. » (Ps. CII, 5)

Mais l'aspect d'oiseau impur, non comestible, des textes du Lévitique l'associe au griffon : « Voici ceux des oiseaux que vous ne devez pas manger, et qui sont à éviter pour vous : l'aigle, le

⁸⁵⁸ « Alors je regardai, et j'entendis la voix d'un **aigle** qui volait au milieu du ciel, disant d'une voix forte : malheur, malheur, malheur aux habitants de la terre ? À cause des autres voix des trois anges qui allaient sonner de la trompette. » (Ap. VIII, 13).

⁸⁵⁹ « Le premier animal [...] et le quatrième étaient semblables à un aigle qui vole. Ces quatre animaux avaient chacun six ailes, et autour et au-dedans ils étaient plein d'yeux. »

⁸⁶⁰ « Mais les deux ailes du grand **aigle** furent données à la femme, afin qu'elle s'envolât dans le désert en son lieu, où elle est nourrie un temps et des temps, et la moitié d'un temps, hors de la présence du serpent. » (Ap. XII, 14).

⁸⁶¹ « Vous-même vous avez vu ce que j'ai fait aux Égyptiens, de quelle manière je vous ai portés sur des ailes d'**aigles**, et je vous ai pris pour moi. » (Ex. XIX, 4) ; « Comme un **aigle** qui provoque ses petits à voler, et voltige sur eux, il a étendu ses ailes, l'a pris et l'a porté sur ses épaules. » (Dt. XXXII, 11).

⁸⁶² « Le Seigneur amènera sur toi d'un pays lointain, des dernières limites de la terre, une nation semblable à l'**aigle** qui vole avec impétuosité, et dont tu ne puisses entendre la langue, » (Dt. XXVIII, 49). « Saül et Jonathas, aimables beaux dans leur vie, [...] plus rapides que les **aigles**, plus forts que les lions. » (II Rg. I, 23). « C'est lui qui remplit de biens ton désir : ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'**aigle**. » (Ps. CII, 5). « Est-ce à ton ordre que l'**aigle** s'élèvera, et placera son nid dans les lieux les plus élevés ? » (Jb. XXXIX, 27). « Trois choses sont difficiles pour moi, et la quatrième, je l'ignore entièrement : la voie de l'**aigle** dans le ciel, la voie du serpent sur un rocher, la voie du vaisseau au milieu de la mer, et la voie de l'homme dans son adolescence. » (Pr. XXX, 18-19).

griffon, l'**aigle** de mer, » (Lv. XI, 13), le texte est répété presque à l'identique dans le Deutéronome (XIV, 11-12).

Son caractère d'oiseau dangereux, de prédateur n'est pas absent et représente alors le danger, les envahisseurs⁸⁶³, le malheur et même certains grands personnages comme par exemple Saül et Jonathan ou encore Nabuchodonosor expressément cité⁸⁶⁴.

Pour terminer, l'aigle fait partie des quatre vivants de la vision d'Ézéchiël qui est à l'origine de la figure de l'aigle comme symbole de l'évangéliste Jean⁸⁶⁵.

Si l'on envisage que les représentations d'aigles dans les sculptures romanes peuvent avoir leur source dans la Bible, cet aspect polysémique en complique énormément la lecture et incite à penser que chacun a pu choisir un de ces aspects. Mais la référence directe à la Bible n'est pas la seule et il faut examiner les autres sources possibles.

b - Le *Physiologus*

Le chapitre consacré à l'aigle, dans le *Physiologus* grec, étudié par Arnaud Zucker est un commentaire du verset⁸⁶⁶ : « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle.⁸⁶⁷ » Il explique que l'aigle devenu vieux s'immerge trois fois dans une source pour être renouvelé, image qui renvoie au baptême : le vieil homme doit s'immerger trois fois dans la source spirituelle qui est le Christ. L'image

⁸⁶³« Et tu diras : Voici ce que dit le Seigneur Dieu : l'**aigle** énorme, aux grandes ailes, aux longs membres, plein de plumes variées, vint sur le Liban, et prit la moelle du cèdre. » (Ez. XVII, 3). « Et il y eut un autre **aigle** énorme, aux grandes ailes et aux nombreuses plumes ; et voici que cette vigne sembla porter ses racines et étendre ses sarments vers l'**aigle**, afin qu'il l'arrosât des eaux des planches où il avait poussé. (Ez. (XVII, 7). « Dis : voici ce que dit le Seigneur Dieu : est-ce donc qu'elle (la vigne) prospérera ? Est-ce que l'**aigle** n'arrachera pas ses racines, et n'abattrà pas ses fruits [...] » (Ez. XVII, 9). « Que dans ta bouche soit une trompette, comme l'**aigle** sur la maison du Seigneur, à cause qu'ils ont transgressé mon alliance, et que contre ma loi ils ont prévarié. » (Os. VIII, 1). « Ses (la nation des Chaldéens) chevaux sont plus légers que les léopards, et plus vite que les loups du soir ; et ses cavaliers se répandront ; car ses cavaliers viendront de loin, ils voleront comme un **aigle** se hâtant pour manger. » (Ha I, 8).

⁸⁶⁴« Saül et Jonathas, aimables et beaux dans leur vie, même à leur mort, n'ont pas été séparés ; plus rapides que des **aigles**, plus forts que des lions. » (II Rg. I, 23). « À la même heure cette parole fut accomplie sur Nabuchodonosor, et d'entre les hommes il fut chassé, et il mangea du foin comme le bœuf, et de la rosée du ciel son corps fut couvert ; jusqu'à ce que ses cheveux s'accrurent comme les plumes d'un **aigle**, et ses ongles comme les griffes des oiseaux. » (Dn. IV, 30).

⁸⁶⁵« Quant à la ressemblance de leur visage, c'était une face d'homme et une face de lion, à la droite des quatre ; mais une face de bœuf à la gauche des quatre, et une face d'**aigle** au-dessus des quatre. » (Ez. (I, 10). « Chacun de ces animaux avait quatre faces ; la première face était la face du chérubin, la seconde face une face d'homme, le troisième animal avait une face de lion, et le quatrième une face d'**aigle**. » Ez. (X, 14).

⁸⁶⁶ Ps. (CII, 5).

⁸⁶⁷PHYSIOLOGOS éd. ZUCKER, p. 78 : « Le physiologue a dit que l'**aigle** a la nature suivante. Lorsqu'il devient vieux, ses yeux et ses ailes s'appesantissent et sa vue baisse. Que fait-il alors ? Il cherche une source d'eau pure et s'élève jusqu'aux régions de l'air qui sont près du soleil et il brûle ses vieilles plumes et le brouillard de ses yeux. Puis il descend vers la source, s'immerge trois fois, et il est renouvelé. Agis donc comme cela, toi aussi, homme : si tu portes « les habits du vieil homme » (Ep. IV, 22 ; Ep. III, 9) et que les yeux de ton cœur ne voient plus claire cherche la source spirituelle, la parole de Dieu qui dit : « Ils m'ont abandonné là, moi, la source d'eau vive » (Jr. II, 13), et sois élevé dans les hauteurs du « soleil de la justice » (Mt. III, 20), Jésus-Christ, en te dévêtant de l'habit du vieil homme et des pratiques du vieil homme (Co. III, 9) ; puis immerge-toi trois fois dans la source éternelle « au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit (Mt. XXVIII, 19), et dévêts-toi du vieil homme, c'est-à-dire du vieil habit du diable, pour « revêtir l'homme nouveau, celui qui a été créé selon Dieu » (Ep. IV, 22-24) et la prophétie de David s'accomplira en toi : « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'**aigle** ».

de l'aigle s'applique donc d'abord au Christ puis au nouveau chrétien. La triple immersion renvoie aux anciens rites du baptême mais aussi à l'idée de mort et de résurrection attachée à ce rite (le Christ est resté trois jours dans le tombeau avant de ressusciter). À cela s'ajoute l'idée de vieillesse liée aux péchés, thème développé dans les épîtres de Paul, le baptême étant sensé effacer les péchés mais surtout le péché originel.

Au XII^e siècle, Hildebert de Lavardin (yvers 1133) donne une nouvelle version du *Physiologus*, sous la forme d'un poème⁸⁶⁸. Il reprend le thème du baptême, le Christ étant la source d'eau vive, et y ajoute celui de la communion, le Christ étant nourriture :

« On rapporte que l'**aigle** est le premier au-dessus de tous les oiseaux, lui qui se renouvelle ainsi quand il est vieux.

Il cherche où est la fontaine, lui qui ne manque jamais de courir, et au-dessus de lui il se rapproche de Dieu et du ciel.

Alors le soleil brûlant lui brûle les deux ailes, diminue leur taille et allège leur poids.

Alors aussi l'obscurité que la vieille vie a offerte à ses yeux est consumée par le feu proche.

Bientôt il se précipite et s'immerge dans les ondes d'une fontaine liquide, comme s'il tombait du nid, et soudain il est renouvelé.

Alors le bec avec lequel il a mangé sa nourriture est aussi tordu. À peine a-t'il la force de prendre un peu de nourriture.

Mais, frappant une pierre, ou la mordant comme il en a l'habitude pour se nourrir, il la frotte, de façon oblique ; ainsi prend t'il son repas.

L'homme est pareil à l'**aigle** par ses péchés qui sont d'origine maternelle ; mais il est renouvelé de la même façon.

Il traverse les nuages, il sent l'incendie du soleil, en regardant d'en haut le monde avec ses appareils.

Il devient nouveau dans le Christ par immersion trois fois dans le gouffre d'eau vive. Au sujet duquel le juste dit : « je suis la source d'eau vive ».

Son bec tordu frotte le Christ par des paroles suppliantes, parce que le Christ est la pierre, dit-on souvent, au sens littéral.

Déjà il est le pain nouveau suave au-delà de toutes les choses délicieuses :

Le pain c'est le Christ, il devient la nourriture éternelle. »

Le propos est encore plus précis que dans la première version dans son rapport au baptême, et il ajoute l'eucharistie qui lui succède directement lors de la cérémonie. Il est donc fait un parallèle entre le texte sur l'aigle qui d'abord se répare puis mange, et l'homme qui d'abord efface ses péchés puis communit. L'histoire de l'aigle s'insère dans le dispositif eucharistique de la liturgie.

c *Les Moralia in Job*

Les morales sur Job de Grégoire le Grand étant une des œuvres les plus lues au Moyen Âge, il est intéressant de voir le rôle qu'y joue la figure de l'aigle.

Dans la dernière partie de son chapitre XXXI, Grégoire le Grand commente le passage du livre de Job (XXXIX, 25-29)⁸⁶⁹. Il commence par la citation : « Les exhortations des chefs et les hurlements des armées. » et continue en analysant chaque phrase. D'abord, c'est l'attaque de l'armée des sept vices capitaux, hurlant comme des bêtes, contre les âmes. Puis c'est la défense des soldats de

⁸⁶⁸ P. L. 171, 1217-1218.

⁸⁶⁹ GRÉGOIRE LE GRAND S. C. 525.

Dieu (les chrétiens) qui essaient de prévoir ces attaques. Dans un premier temps, il les compare au cheval, puis aux oiseaux en général, puis aux éperviers et enfin aux aigles. Suit un très long développement passant en revue de nombreuses comparaisons avec l'aigle qui, par son élévation, son nid dans les pierres et les cadavres comme nourriture, lui inspire : l'intelligence très subtile des saints, le mépris des désirs terrestres, l'espérance des biens célestes, le fait de fixer son esprit dans les sentences des Pères, le souffle de la méditation, pour finir par la comparaison avec saint Paul et les prédicateurs⁸⁷⁰.

On constate, à la lecture de ces textes, que le commentaire est tourné dans un sens moralisateur, chacun peut y trouver des conseils pour sa vie spirituelle. Mais les prédicateurs ne sont pas oubliés : « Tout saint prédicateur cherche à voir où sont les pécheurs et, le cœur serré, il vole jusqu'à eux pour montrer à ceux qui gisent dans la mort du péché la lumière vivifiante. [...] Cela veut dire qu'il se rend là où il prévoit que sa prédication sera utile, afin que la vie spirituelle dont il est déjà

⁸⁷⁰ Livre (XXI, 47), p. 351 / Jb (XXXIX, 27) : « Est-ce qu'à ton commandement l'**aigle** s'élèvera et placera son nid sur les hauteurs escarpées ? ». « Dans l'Écriture sainte, l'**aigle** signifie parfois les esprits malins qui ravissent les âmes, parfois les puissants de ce monde, mais parfois aussi, soit les intelligences très subtiles des saints, soit le Seigneur incarné qui, traversant d'un vol rapide la terre, a regagné les cieux sans retard [...] (développe). [...] Ascension du Christ, figures des Évangélistes [...] » ; p. 355 « [...] l'**aigle** figure la fine intelligence des saints et leur contemplation sublime [...] le regard de l'aigle dépasse en acuité celui de tous les oiseaux [...]. Donc, au commandement de Dieu, l'**aigle** s'élève, lorsque, par l'observation des préceptes divins, la vie des fidèles se tient en suspension dans les hauteurs. Il est dit que l'**aigle** place son nid sur des hauteurs escarpées, parce que, méprisant les désirs terrestres, il se nourrit déjà en espérance des biens du ciel [...] ceux qui ne recherchent pas les biens d'ici-bas, et s'élèvent par l'envol du cœur au-dessus de tout ce qui est passager [...] »

Livre (XXXI, 48), p. 359-361 / Jb. (XXXIX, 28) : « Il fait sa demeure dans les pierres. »

« (il (l'**aigle**) fait son nid dans les pierres (pierres = chrétiens = membres du Christ) [...] il est réputé faire sa demeure dans les pierres, car il est fixé au lieu où réside son esprit, dans les sentences des anciens et valeureux Pères. (ou bien pierres= puissance sublime des vertus célestes) [...] il se construit un nid de sainte méditation [...]. Aussi lorsqu'il méprise les réalités terrestres, le saint, comme l'**aigle**, se tient en suspens dans les hauteurs ; soulevé par le souffle de la méditation, il aspire à la gloire éternelle des anges, et, hôte de passage en ce monde, n'ayant de désir que pour ces biens qu'il contemple, il habite déjà dans les lieux sublimes. [...] »

Livre (XXXI, 49-51), p. 361-369 / Jb. (XXXIX, 28) : « Il a son gîte sur des rocs abrupts et des rochers inaccessibles ». « Cet **aigle** fait sa demeure dans les pierres et a son gîte sur des rocs abrupts et des rochers inaccessibles [...] de là il contemple sa proie [...] il dirige l'œil de son âme vers la contemplation de la gloire de la majesté suprême : tant qu'il ne la voit pas, il reste affamé, et lorsqu'enfin il la voit, il est pleinement rassasié. [...] Habiter dans les hauteurs, c'est placer son cœur dans les biens du ciel. Et les fortifications de pierre sont notre demeure élevée, quand nous regardons attentivement les percepts et les exemples des valeureux Pères et que nous abandonnons notre pensée d'ici-bas. [...] seuls les élus s'élèvent à la sublime contemplation de sa divinité. »

Livre (XXXI, 51-53), Jb. (XXXIX, 29), p. 369-373 : « De là il contemple sa proie. Ses yeux aperçoivent de loin. Ses petits lécheront le sang. Et partout où se trouve un cadavre, aussitôt il est là. » ; « Considérons quel **aigle** sublime fut Paul, lui qui a volé jusqu'au troisième ciel [...] Pour moi, j'aperçois de loin ma nourriture, la puissance de sa divinité, mais à vous qui êtes encore petits, je ne donne à lécher que le sang de son Incarnation. Lécher le sang c'est vénérer la faiblesse du Seigneur dans sa Passion [...] En effet, lui (Paul) qui, par sa prédication, taisait la sublimité de la divinité, instruit ses faibles auditeurs du seul sang de la Croix, que fait-il d'autre que de servir du sang à ses petits ? Le corps du Seigneur est appelé cadavre, du fait de sa chute dans la mort. Partout où se trouvera un corps, les **aigles** s'y rassembleront aussi (2Co. (XII, 2). Moi, votre Rédempteur incarné [...] lorsque j'aurais délivré aussi de leur chair les âmes des élus, je les soulèverai jusqu'aux cieux. » (aigle = prédicateur)

animé serve à d'autres qui gisent dans la mort. [...] (Paul) volant rapidement d'une région à l'autre, cherchait en tous lieux quelque cadavre gisant en terre. »⁸⁷¹

Les comparaisons avec l'aigle sont multiformes mais relèvent toutes d'une argumentation positive. Même son aspect de prédateur est revisité et rapproché du texte biblique, le sang du Christ sur la Croix étant mis en parallèle avec le sang des proies que l'oiseau apporte à ses petits, dernier élément le rapprochant du pélican.

d'Autres rencontres

Chez les auteurs des siècles qui précèdent la période romane, on peut trouver, au hasard des rencontres, des commentaires éparés. Ce sont surtout des références au psaume CII, 5 : « [...] ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle. » et à l'Apocalypse (IV, 7) (quatre animaux pleins d'yeux) : « [...] le quatrième était semblable à un aigle qui vole ». De plus, les deux ailes de l'aigle sont comparées aux bras de la croix du Christ, l'aigle illustre sa protection et sa résurrection. Mais il renvoie aussi à l'apôtre Jean.

Dans les *Actes de Philippe*, un texte apocryphe du IV^e ou V^e siècle⁸⁷², l'aigle est la figure de la croix : « il aperçut la forme d'un grand **aigle** qui y était perché et dont les ailes étaient étendues selon la figure de la vraie croix. Et Philippe dit : « Ô toi, **aigle** magnifique qui tiens tes ailes étendues, prends ton essor et emporte ma prière car mon cœur est plongé dans la douleur de ce que, jusqu'à cette heure, le Sauveur ne m'est point apparu. Je vois en effet que tu es un oiseau d'élection et que ta beauté n'est pas de ce lieu. »⁸⁷³.

Mais, dans le même texte, l'aigle est considéré aussi comme l'image du Dieu protecteur et modèle pour les chrétiens en tant que père, qui conseille à ses enfants d'abandonner la vie terrestre pour s'élever vers une vie spirituelle sur le même registre qu'Honorius mais de façon plus vivante : « Je prends l'exemple de l'**aigle**. Lorsqu'il a donné naissance à ses petits, il les emporte dans les hauteurs et les petits lui disent dans leur langage : « Ô notre père, où nous emmènes-tu ? » Et il répond : « Ô mes enfants, votre essence est dans les hauteurs, et vous avez rien en commun avec ce qui est en bas. Ne craignez pas de vous élancer vers les hauteurs, car il y a quelqu'un qui vous porte. Ne regardez pas en bas, car il y a un ennemi qui vous tend des embûches. » [...] Que ce modèle vous suffise, à vous qui savez entendre les leçons et qui vous glorifiez de votre propre essence, pour écouter la Parole et lever les yeux vers l'essence d'en haut, vous laissant instruire dans la sagesse, afin que vous soyez dignes de la nouvelle naissance [...] abandonnez ce que ce monde a de répugnant et, remettant le souci de l'existence au bienfaiteur qui est aux cieux, vous jouirez de délices éternelles.⁸⁷⁴ »

Saint Augustin (354-430), toujours à propos du psaume CII, reprend presque textuellement l'histoire du renouvellement de l'aigle qui frappe son bec contre la pierre et termine en expliquant : « Tel est le but de la comparaison [...] s'il rajeunit comme nous l'avons dit, ce n'est pas pour devenir immortel, tandis que nous, c'est pour une vie sans fin ; on emploie toutefois cette comparaison pour nous avertir de briser contre la pierre tout ce qui est pour nous un obstacle [...] Or cette pierre c'est le Christ (I Cor. X, 4) [...]. Mais on t'offre cette pierre, afin que ta vieillesse y soit brisée, que ta jeunesse se renouvelle comme celle de l'**aigle**, et que dès lors tu puisses manger ton pain, le pain qui est dit : « Je suis le pain vivant, descendu du ciel » (Jn. VI, 41).⁸⁷⁵ » On constate que l'idée est toujours la même : se renouveler (rapport au baptême) pour pouvoir se nourrir (rapport à l'eucharistie).

⁸⁷¹ *Ibid.* p. 373.

⁸⁷² PHILIPPE éd. AMSLER.

⁸⁷³ *Ibid.* actes 3, 5-6, p. 127.

⁸⁷⁴ *Ibid.* acte 3, 17, p. 137.

⁸⁷⁵ AUGUSTIN éd. RAULT, tome IX, p. 495 et suivantes.

Mais il innove en rapprochant l'aigle du serpent même si le propos est finalement à peu près le même : « N'imitons pas ce serpent qui se bouche l'oreille de sa queue, ou qui appuie son oreille sur la terre. Que le passé ne nous empêche pas d'écouter, que le présent ne nous détourne pas de penser à l'avenir [...] « Notre jeunesse sera renouvelée comme celle de l'**aigle** ». Seulement brisons contre la pierre qui est le Christ, ce que nous tenons du vieil homme. Qu'il y ait vérité dans ce que l'on raconte du serpent ou de l'**aigle**, que ce soit un adage répandu chez les hommes plutôt qu'une vérité, les Saintes Écritures n'en sont pas moins vraies, et n'ont pas sans motif parlé de la sorte ; mettons en pratique la leçon qu'elles nous donnent, sans nous inquiéter si le fait est réel⁸⁷⁶.

Ambroise de Milan (339-397), à propos du baptême, explique : « Tu as déposé la vieillesse des péchés, tu as revêtu la jeunesse de la grâce. « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'**aigle**. » Tu es devenu un bon **aigle** qui s'élance vers le ciel et mépris ce qui est terrestre. Les bons **aigles** entourent l'autel : « Là en effet où est le corps » (Mt. XXIV, 28) L'autel représente le corps et le corps du Christ est sur l'autel. Vous êtes des **aigles** rajeunis par l'effacement de la faute.⁸⁷⁷ »

Théodoret (395-460), quant à lui, commente les évangiles (Mt. XXIV, 28) et (Lc. XVII, 37)⁸⁷⁸ : « Ceux qui volent, libérés de tous soucis des choses terrestres et désirant obtenir le corps mystique, dans les évangiles il les appelle des **aigles**. Car parlant des saints qui seront ravis dans les airs au temps de la résurrection, il poursuit : « Là où est le cadavre, là les **aigles** se rassembleront. » ».

Isidore (vers 560-636), dans les *Étymologies*⁸⁷⁹ pense que le nom d'aigle vient de l'acuité de son regard qui lui permet lorsqu'il se tient immobile, très haut au-dessus des mers, de voir les petits poissons, et, descendant tel un projectile, il les attrape et les entraîne vers le rivage.

Raban Maur (vers 780-856), reprend systématiquement tout ce qui a été dit à propos de l'aigle, en faisant à chaque fois référence aux passages de la Bible, et résume toutes les légendes attachées à cet oiseau, passant en revue toutes les solutions : l'aigle peut être l'image des esprits malins, des puissants, des saints, du Christ et même de Moïse.⁸⁸⁰

d Les auteurs des XI^e et XII^e siècles

Il n'a pas été facile de trouver des références à l'aigle chez les auteurs des XI^e et XII^e siècles, car les développements consacrés à cet oiseau semblent rares. Cette constatation peut surprendre vu ce qui précède. On peut alors supposer que, les idées étant bien connues, il n'est pas nécessaire de les expliquer à nouveau, ou alors que nous n'avons pas su trouver les commentaires, car l'aigle apparaît sporadiquement, par association d'idée, au hasard d'un discours, et il faudrait pouvoir tout lire. Les citations que nous proposons ont été recherchées en priorité dans les commentaires relatifs aux textes précités.

Saint Bruno, le fondateur des Chartreux (1030-1101), reprend l'image de l'aigle pour parler du baptême, sa référence est le psaume 102, la même que le *Physiologus*, et il adapte son propos aux chrétiens et au problème du péché originel qui leur est transmis, prolongeant bien cette tradition que l'on trouvera ensuite chez Hildebert, comme on l'a vu⁸⁸¹ : « Il en est ainsi aussi pour ton âme, toi qui, par Adam, es parvenu de la jeunesse de l'éternelle béatitude à la vieillesse du péché et à la faculté de

⁸⁷⁶ *Ibid.* Discours sur le Ps. (LXVI).

⁸⁷⁷ AMBROISE S. C. 45, *Des sacrements, des mystères*, p. 149.

⁸⁷⁸ DE LUBAC 1944, 5^e discours sur la Providence, p. 12.

⁸⁷⁹ P. L. 82, Livre XII, Chapitre VII, 11.

⁸⁸⁰ P. L. 111, 243 B-244, *De universo libri*, VI.

⁸⁸¹ P. L. 152, 1171 C *Expositio in psalmos*,.

souffrir, tu es rajeuni en partie par le baptême, par la rémission des péchés et la restauration des vertus. Tu seras beaucoup plus jeune dans le futur quand, en t'unissant au Christ, qui est la pierre solide, tu déposeras la surabondance de la vieille faculté de souffrir et l'ignorance que tu as d'Adam ; puis, enfin, tu es restauré par le pain salutaire de la divine contemplation et, à présent, à cause de vieillesse évoquée ci-dessus, tu n'es pas restauré pleinement. Et pour cette raison tu vieillis et tu t'affaiblis. »

Bruno d'Asti (ou de Segni) (y en 1123) pense que renouveler sa jeunesse comme l'aigle (Ps CII, 5), c'est faire allusion à la résurrection⁸⁸² ; dans son commentaire sur Job, d'abord il pense que l'aigle vole par désir de nourriture, ce n'est donc pas un vol inutile puisque vient ensuite la nourriture du bonheur et de la béatitude. Puis il pense que, l'aigle qui vole le plus haut représente ceux qui contemplent les choses célestes de façon très subtile, que placer son nid dans les lieux élevés signifie que les saints habitent le ciel, et que les pierres sont les livres des prophètes qui sont comparés à des rochers escarpés et à des montagnes inaccessibles⁸⁸³.

Rupert (environ 1075-1130) s'intéresse à l'aigle messenger de l'Apocalypse (VIII, 13) et pense que le message est la Sainte Écriture dont les deux Testaments sont figurés par les deux ailes de l'aigle, idée qu'il va répéter à plusieurs occasions⁸⁸⁴.

Honorius (environ 1080-1153) cite l'aigle à propos de la résurrection, les ailes de l'aigle qui protège ses petits devenant également les bras de la croix qui protège les hommes, le Christ adoptant les chrétiens comme ses fils est comparé à l'aigle éduquant ses petits ; lui aussi reprend l'histoire du bec régénéré et la référence au baptême⁸⁸⁵.

⁸⁸²*Expositio in psalmos*, P. L. 164, 1089 A.

⁸⁸³*Expositio in Job*, P. L. 164, 587 B et 682 B.

⁸⁸⁴*Comm. In Joan., lib. V*, P. L. 169, 984 C: « Cet **aigle** volant et messenger, c'est la Sainte Écriture. Il faut noter ceci : dans les quatre percussions précédentes aucun **aigle** n'a été annonciateur, parce que assurément, c'est par le feu du ciel ou les pluies sulfureuses que les Sodomites ont été anéantis : pour les pharaons et pour les Égyptiens, parce qu'ils devaient périr dans la mer Rouge, pour les Amorites parce qu'ils devaient être punis pour toutes leurs iniquités et devaient être rejetés de leur terre, aucune écriture, aucune loi écrite ne l'a annoncé ou prédit. » P. L. 169, 1061 B : « L'Écriture est encore ce grand **aigle** d'une des visions de l'Apocalypse, dont les deux ailes déployées sont les deux Testaments : elles emportent la femme, c'est-à-dire que les deux Testaments sont donnés à l'Église et lui sont rendus intelligibles, pour qu'elle ait de quoi élever son cœur jusqu'au ciel. »

⁸⁸⁵*In ascensione Domini*, P. L. 172, 957 : « Les fêtes du jour sacré sont pour nous ainsi exprimés par les oiseaux. L'**aigle** vole le plus haut parmi tous les oiseaux et, dans le rayon même du soleil, il fait vibrer la force de ses yeux. Or, quand il pousse ses petits à voler, en volant au-dessus d'eux et en étendant ses ailes, il leur enseigne à voler, de même que le Christ parvient en haut des cieux plus que tous les saints quand le Père l'élèvera à sa droite devant les anges. Il étendit sur nous les ailes de la croix, nous protégea des démons, nous adopta comme fils en assumant une dure servitude et nous ramena sur ses épaules comme un mouton perdu vers le troupeau. Il vola au-dessus de nous, nous incita à voler quand, en montant dans l'air, la tête montra aux membres comment le suivre par les bonnes œuvres. » *In octavis Domini*, P. L. 172, 842 C: « Et pour que par toutes ces choses nous soyons renouvelés dans le Christ, nous sommes instruits par l'oiseau. On dit que les **aigles**, quand ils sont vieux, la corne de leur bec est si tordue qu'ils ne peuvent plus s'en servir. Aussi longtemps qu'il ressent cela, il l'aiguise sur une pierre jusqu'à ce qu'il redresse les courbes et ainsi récupère la possibilité de manger, et alors renouvelle sa jeunesse. De même, très chers, lorsque nous vieillissons dans la débauche et que nous perdons la possibilité de profiter de la vie, nous devons, par la confession, courir à la pierre qui est le Christ et, par la pénitence, aiguïser la dureté de notre malice et ainsi renouveler en nous cette jeunesse par la grâce qui nous a été donnée par le Saint-Esprit dans le baptême. Ceux qui sont ainsi renouvelés dans le Christ mériteront un jour d'être couronnés dans le ciel. »

Hugues de Saint-Victor (environ 1096-1190) fait appel à la comparaison avec les aigles de façon beaucoup moins claire à propos des philosophes qui recherchent la vérité en élevant leur esprit⁸⁸⁶.

En lisant tous ces textes, on se rend compte que la tradition, fixée dès les premiers auteurs, perdue avec peu de variantes, chacun reprenant les mêmes comparaisons.

Conclusion

Les idées qui dominent sont celles du baptême et de l'élévation spirituelle. La légende de *Physiologus* sur l'aigle qui répare son bec pour pouvoir se nourrir se transmet sans grand changement et l'explication est toujours la même : se renouveler par le baptême pour pouvoir se nourrir spirituellement dans l'eucharistie. L'aspect négatif, liés au caractère rapace de l'oiseau, rencontré dans les textes de l'Ancien Testament n'a pas été retenu sauf dans le cas précis du rassemblement autour des cadavres qui a été souvent repris pour la comparaison avec les saints autour du Christ. Les propos semblent donc s'être recentrés sur quelques points spécifiques qui intéressent particulièrement la liturgie : baptême et eucharistie.

II Les sculptures

Les textes bibliques et les commentaires sont très nombreux mais ne recouvrent finalement qu'un nombre limité d'idées ; le nombre de représentations d'aigles dans les églises est très important aussi, il est intéressant de voir si les idées rencontrées dans les textes peuvent s'y appliquer. Dans les églises étudiées, seules celles de Saint-Myon et de Maringues n'en montrent pas, mais l'état actuel des bâtiments ne permet pas d'assurer qu'il n'y en a pas eu. Nous avons choisi, pour élargir le champ d'investigation, de joindre aux églises du Puy-de-Dôme, celles du Cantal car elles ont été bien inventoriées par Pierre et Pascal Moulier qui ont noté les sujets de leurs chapiteaux⁸⁸⁷. Sans être exhaustif, le bilan est alors d'environ 45 exemplaires de représentations d'aigles pour 24 églises, et ce nombre important peut permettre d'établir une typologie et aussi de travailler sur la localisation préférentielle des différents types d'aigles.

Dans ces représentations d'aigles, on peut en effet distinguer ceux qui ont les ailes largement déployées, ceux dont les ailes sont pliées et les aigles qui sont accompagnés d'autres éléments (objets, animaux ou personnages). Il faudra voir, dans un deuxième temps, si les différentes positions ou scènes sont liées à un emplacement privilégié dans l'édifice. Et évidemment, dans chaque cas, examiner si l'iconographie et le contexte font référence à un des textes rencontrés.

a Les ailes déployées

⁸⁸⁶ *Expositio in Abdia*, P. L. 175, 378 A: « Sens allégorique. Les sophistes et les philosophes comme **aigles**. Ainsi donc les **aigles** selon cela, sont vus comme des philosophes et des sophistes, lorsqu'ils lèvent les yeux du cœur vers le soleil de justice, lorsqu'ils fixent la pointe de leur esprit dans ce rayon de vérité. Mais l'**aigle** n'est pas tout de suite renouvelé ; parce qu'après la notation jugée innée de la vérité, par le mérite de l'élévation, le philosophe et le sophiste retournent à l'obscurité de l'erreur. (Rm. I, 21) : « Parce que, ayant connu Dieu, ils ne l'ont point glorifié comme Dieu, ou ne lui ont pas rendu grâces ; mais ils se sont perdus dans leurs pensées. » Le peuple des Gentils a posé son nid parmi les étoiles, quand ils ont mis leur espoir de salut soit dans les anges soit dans les hommes : il croit ceux qui sont sortis de la lumière de la sagesse et du faux éclat de la justice. »

⁸⁸⁷ MOULIER 1999, 2000, 2001.

Sur les treize exemplaires recensés dans cette première catégorie, deux sont des chapiteaux déposés, il reste onze chapiteaux en place. Les ailes déployées incitent à penser que l'aigle s'élève vers le ciel et tous les aigles de cette série étant représentés perchés sur une couronne de feuillage, cela montre sans doute qu'ils s'élèvent à partir de la terre. Le schéma est assez constant : de grandes feuilles marquent les angles de la corbeille et, au centre de chaque face, une feuille plus petite porte l'aigle. À Saint-Nectaire (NtrE et Nd3) (**fig. 458**) les aigles des faces latérales sont différents, ils ont les ailes rabattues et la tête penchée.

Mis à part ceux de Saint-Genès de Thuret placé à l'entrée ouest de la nef (**fig. 459**) et de Saint-Pierre de Mozac également à l'ouest de la nef (**fig. 460**) tous ces exemplaires sont placés au niveau de l'arc triomphal ou du déambulatoire. Dans l'église Saint-Jean de Glaine-Montaigut (**fig. 461**), ce sont même deux de ces chapiteaux qui encadrent l'entrée du chœur. Celui du nord est conforme au modèle que l'on vient de définir, mais celui du sud montre seulement des aigles sur les faces latérales.

Si l'on repense aux textes rencontrés reliant les légendes sur l'aigle au baptême et à l'eucharistie, cela expliquerait cet emplacement : après avoir été baptisé au fond de l'église, le nouveau chrétien s'approche de l'autel pour communier. Aux abords du chœur il est donc comme un aigle qui, s'étant renouvelé, peut s'approcher des nourritures plus spirituelles. Idée qui est clairement exprimée par Ambroise de Milan, justement à propos du baptême et qui semble une description exacte des images des chapiteaux : « Tu es devenu un bon aigle qui s'élance vers le ciel et méprise ce qui est terrestre. » Le conseil donné aux nouveaux baptisés est donc d'abandonner les préoccupations matérielles pour s'élever, comme un aigle, vers Dieu qui lui donnera des nourritures plus spirituelles.

Marcello Angheben⁸⁸⁸ a déjà remarqué cette situation privilégiée des aigles au niveau de l'entrée du chœur dans son étude sur les chapiteaux de Bourgogne, il attribue cela à la prééminence de l'aigle sur les autres animaux (ils sont toujours placés plus à l'est que les lions par exemple) et à son caractère d'oiseau le plus prestigieux, mais il ne précise pas la position des ailes. Il est intéressant de constater qu'il y a plus, et que cette iconographie a été christianisée et mise en relation avec la liturgie. Mais il remarque que l'aigle est aussi représenté sur le lutrin des ambons, à l'entrée de l'espace liturgique⁸⁸⁹, remarque intéressante qui peut peut-être trouver son explication dans les textes de Rupert qui associe l'aigle à l'Écriture, faisant de ses deux ailes la figure des deux Testaments.

Il y a pourtant des exceptions, comme on l'a dit, des aigles aux ailes déployées se rencontrent parfois dans la nef, comme à Saint-Pierre de Mozac (**fig. 460**), au niveau du portail à Drugeac (Cantal), ou à Thuret, à l'entrée ouest de la nef. Cet exemple de Thuret (**fig. 461**) est particulièrement intéressant car, en entrant par la porte ouest, on se trouve face à deux chapiteaux qui semblent chacun introduire un des bas-côtés : au nord, l'aigle qui s'élève au-dessus de la couronne végétale ouvre sur une moitié d'église à peu près vide d'images, montrant seulement deux chapiteaux sculptés d'entrelacs et de végétation ; au sud, un singe attaché au sol par une corde ouvre l'autre moitié de l'église où sont concentrés tous les chapiteaux figurés. Dans une étude précédente⁸⁹⁰, nous avons conclu à une opposition entre l'élévation spirituelle et l'attachement à la terre, la première attitude ne nécessitant pas d'images concrètes, tout se passant dans l'esprit, les figures géométriques ou abstraites sont plus appropriées, alors que, pour la seconde, le besoin de représentations figuratives et concrètes indique un état spirituel inférieur, non détaché de ce qui est terrestre.

À Saint-Nectaire le propos semblait le même (**fig. 462**) : le célébrant, placé dans le chœur, voit, en se tournant vers la nef, deux chapiteaux contradictoires : l'aigle triomphant et des personnages à moitié végétaux, donc de nouveau une référence à l'élévation spirituelle mise en opposition avec

⁸⁸⁸ ANGHEBEN 2003, p. 85-88.

⁸⁸⁹ *Ibid.* p.91.

⁸⁹⁰ GUILLAUMONT 2012, p. 16-19.

quelque chose de très terrestre. Dans les deux cas, ces couples de chapiteaux ouvrent sur la nef, l'un par l'ouest, l'autre par l'est.

Partant de cette observation, il faut alors examiner pour les autres aigles s'ils sont également placés dans un contexte signifiant. À Notre-Dame-du-Port (**fig. 463**), on entre dans le déambulatoire sud entre deux chapiteaux de nouveau très opposés : des aigles aux ailes déployées et l'usurier. Mais ce chapiteau de l'usurier est doublé d'un autre représentant des oiseaux enserrés dans de la végétation. Il est bien tentant de voir de nouveau l'opposition entre élévation spirituelle et attachement à la terre sous deux formes différentes : le péché et le fait de ne pouvoir se libérer des contraintes terrestres. À Orcival, le chapiteau des aigles, au revers de l'arc triomphal, n'est pas mis directement en relation avec des chapiteaux signifiants. Il y a bien, de l'autre côté du déambulatoire, un chapiteau représentant des centaures, ce qui serait bien dans la même logique, mais ils ne peuvent pas être vus simultanément sauf éventuellement par celui qui sortirait du déambulatoire par le nord, et encore n'ont-ils pas la même direction. Il n'est donc pas évident de trouver la même logique. Quant à l'exemplaire d'Issoire, il fait face au chapiteau du rond-point représentant la Passion du Christ et plus précisément au portement de la croix (**fig. 464**). Il serait tentant de voir dans ces aigles la victoire du Christ par sa mort et sa résurrection, puisque des textes font de l'aigle une figure du Christ, mais les indices ici sont bien minces. Un autre aigle est placé dans le déambulatoire, à Saint-Nectaire (Nd3), il est placé en face du chapiteau du rond-point représentant la vie de saint Nectaire. Comme pour Issoire, on peut penser qu'il renvoie à la sainteté du personnage, mais rien ne peut le confirmer, même si l'idée est séduisante. Quant à celui de Mozac (N50), dans la nef, il fait face aux personnages chevauchant des boucs (**fig. 465**), montrant là aussi une forte opposition de propos.

Tous ces exemples montrent que cette idée de la recommandation donnée aux chrétiens de quitter les attraits de la terre pour s'élever vers le ciel est personnalisée dans chaque édifice par l'adjonction d'autres sujets qui donne une direction plus précise au conseil, même si rien n'est sûr et que toutes ces rencontres n'ont pas la même évidence.

On peut conclure en disant que l'emplacement privilégié autour du chœur des aigles aux ailes déployées semble s'expliquer par le besoin de marquer l'espace du bâtiment de points de repères ayant un rapport avec la liturgie : les nouveaux baptisés qui remontent vers le chœur vont communier pour la première fois, l'histoire de l'aigle leur rappelle alors qu'après s'être renouvelés ils vont pouvoir se restaurer de nouveau mais cette fois-ci d'une nourriture plus spirituelle. Et cette figure, pérennisée dans la pierre rappellera cela sans cesse aux chrétiens baptisés depuis longtemps. Ces repères étant parfois explicités par l'adjonction d'idées plus moralisatrices, mais qui restent séparées, seulement mises en relation dans un face à face signifiant, qui permet au concepteur de personnaliser l'idée.

b Les ailes pliées

La deuxième catégorie est composée d'aigles représentés les ailes étalées de chaque côté de leur corps, mais repliées à angle droit, s'adaptant, le plus souvent, à l'angle de la corbeille sur lequel elles rejoignent celles de l'aigle de la face voisine. On a donc en général, un aigle par face, mais il y a des exceptions, comme à Lempdes-sur-Alagnon où ce sont les corps qui sont placés sur les angles de la corbeille, les ailes se rejoignant alors au milieu des faces. Ils ont tous les pattes posées sur l'astragale de la corbeille à une exception près (Issoire S4E) (**fig. 466**) où il s'agit d'un aigle isolé perché sur une plante centrale. Les emplacements sont beaucoup plus variés même s'il est difficile de tirer des conclusions sur un nombre limité d'exemplaires (seulement sept). Un seul est dans le déambulatoire (Saint-Priest de Volvic) (**fig. 467**) et un autre dans l'abside (Saint-Pierre de Plauzat)

(**fig. 468**), tous les autres sont dans les nefs, mais en général à l'entrée du transept. Dans l'église Saint-Laurent d'Auzon deux chapiteaux presque identiques encadrent le milieu de la nef (**fig. 469**).

À Volvic, les aigles sont placés au niveau de la première baie du chœur, du côté nord, et font face à deux autres oiseaux moins caractérisés qui se rejoignent par le corps (donc en partie siamois) et picorent des fruits. À Notre-Dame de Mailhat (Puy-de-Dôme), trois chapiteaux sur quatre, du côté sud, mettent en scène des oiseaux, les aigles sont donc encadrés par un oiseau perché entre deux têtes et deux oiseaux buvant dans un calice alors qu'au nord entrelacs et personnages se partagent les quatre autres chapiteaux. Rien d'évident ne permet d'établir une relation entre eux, sauf si l'on considère que les têtes crachant des rinceaux végétaux, qui font face aux aigles de l'autre côté de la nef, forment aussi avec eux la même opposition déjà rencontrée entre terre et ciel.

Pour cette catégorie aussi il faut s'intéresser à l'environnement. Pour ceux d'Issoire et de Plauzat, on ne note aucun élément significatif. Mais pour quatre églises (Auzon, Cournon, Lempdes-sur-Allagnon et Lugarde) les chapiteaux portant des aigles se retrouvent tous en relation avec des personnes hybrides.

À Saint-Laurent d'Auzon (Puy-de-Dôme) (**fig. 470**) le couple de chapiteaux portant des aigles fait face à un couple de chapiteaux portant des hommes et des femmes à queue de poisson. À Lempdes-sur-Allagnon (Haute-Loire) (**fig. 471**), le chapiteau des aigles fait face à un chapiteau montrant deux hommes barbus : celui de gauche possède une queue de poisson et une queue végétale, l'autre deux queues de poisson, sur la face principale de la corbeille se croisent alors une queue de poisson et une queue végétale. À Lugarde (Cantal) (**fig. 472**), le chapiteau des aigles, à l'entrée du chœur, fait face à un chapiteau montrant deux personnages se tenant leurs queues de poisson, mais la sculpture, plutôt fruste, ne permet pas de décider s'il s'agit d'hommes ou de femmes. À Cournon (**fig. 473**), à l'entrée sud du déambulatoire, le chapiteau des aigles fait face à un couple de chapiteaux : le premier est végétal, le second montre un homme et une femme chacun muni d'une queue de poisson et d'une queue végétale.

La répétition de cette association oblige à poser la question de sa signification. Nous avons déjà repéré, lors de notre étude sur le déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival, l'association d'un aigle et d'un personnage hybride (Sf2-2), une femme poisson, et nous avons conclu à une référence au baptême, mais les deux protagonistes se trouvaient sur la même corbeille. D'autre part, si la queue de poisson renvoie à l'eau, accompagnée d'une queue à feuillages elle ne peut plus faire référence au baptême. Ces personnages porteraient donc à la fois l'idée de l'eau et celle de la terre qui, ensemble, s'opposent au ciel suggéré par les aigles. Dans une étude précédente nous avons montré que la représentation de la terre sous le ciel, rencontré d'abord sur les sarcophages romains (terre et océan personnifiés couchés sous le portrait du défunt porté par deux victoires), puis sur les représentations de la crucifixion de l'époque carolingienne (également terre et océan personnifiés placés en bas de l'ensemble), se retrouvait aussi dans la sculpture romane de la région, par exemple sur la façade de la chapelle Saint-Michel-d'Aiguilhe au Puy-en-Velay, où une femme à queue de poisson et une autre à queue de serpent sont placées en bas de la composition d'ensemble qui superpose en hauteur la terre, l'Église et le ciel⁸⁹¹.

Dans le cas des aigles opposés à ces personnages hybrides, l'hypothèse est de voir la même idée que pour les aigles à ailes déployées : l'élévation spirituelle et l'attachement à la terre donc au péché. Ici le couple eau-terre, formé par ces couples de personnages hybrides, est finalement encore plus claire, plus directe : l'aigle renvoyant aux hommes capables de s'élever spirituellement s'oppose à ceux qui sont encore très terrestres. Si l'on se souvient que le motif avait déjà été observé à Saint-Nectaire, mais à propos des ailes déployées (aigle et personnage végétal au revers de l'arc triomphal)

⁸⁹¹ GUILLAUMONT 2010, p. 77-89.

(**fig.463**), on peut se demander si la distinction posée au départ (ailes déployées ou pliées) est bien nécessaire, puisque les mêmes schémas se retrouvent dans les deux cas. On constate que la position des ailes n'est pas forcément un critère discriminatoire, mais que la même idée peut être portée par les deux solutions. Peut-être s'agit-il simplement d'une nuance qui nous échappe. On peut tout de même remarquer que les aigles avec les ailes repliées sont beaucoup plus nombreux dans les églises au décor plus modeste. En effet, la première solution n'a été rencontrée que dans les grands édifices autour de Clermont.

c R Aigles accompagnés d'autres éléments

Nous avons classé à part les aigles qui ne sont pas représentés seuls sur la corbeille. Dix-sept exemplaires montrent des aigles accompagnés d'autres éléments : pierres, animaux, têtes de personnages ou personnages entiers.

Dans la modeste église de Saint-Jean-Baptiste de Gergovie (autrefois Merdogne, Puy-de-Dôme), le chœur est entouré de colonnes montées sur bahut, surmontées de chapiteaux dont deux sont figurés : le singe tenu en laisse et les aigles. Ces aigles ont leurs pattes posées sur des pierres dont l'une est gravée d'une croix (**fig. 474**). Entre eux, à mi-hauteur, est insérée une petite tête humaine. On pense alors au *Physiologus* d'Hildebert de Lavardin qui, reprenant une image traditionnelle, voit dans la pierre le Christ, ce qui expliquerait la croix gravée sur la pierre. Honorius explique bien que le propos prêté à l'aigle (aiguiser son bec sur la pierre pour le restaurer) doit être appliqué à l'homme : « lorsque nous vieillissons dans la débauche [...] nous devons, par la confession, courir à la pierre qui est le Christ et, par la pénitence, aiguiser la dureté de notre malice et ainsi renouveler en nous cette jeunesse [...] »⁸⁹², ce qui expliquerait les têtes. L'idée de renouvellement par la confession pourrait donc être le sujet, et celle de la jeunesse retrouvée, après la vieillesse du péché, est finalement la même que sur l'image du singe tenu en laisse, placé juste à côté, où nous avons vu se confirmer l'idée du vieil homme et de l'homme nouveau, représentation de la conversion, du changement de vie.

À Saint-Julien de Chauriat (Puy-de-Dôme) (**fig. 475**), comme à Gergovie, des petites têtes sont insérées entre les aigles. Il s'agit d'un chapiteau à quatre faces surmontant une des colonnes de la nef. Quatre aigles occupent tout l'espace, un par face, leur corps installés sur les angles de la corbeille, leurs ailes se rejoignant au centre de chaque face, encadrant une tête humaine très schématisée placée au dé. Chacun de ces aigles tient un élément dans ses serres : un quadrupède, un poisson, un serpent et une pierre. Si, comme pour Gergovie, les petites têtes sont là pour que l'on comprenne le propos comme appliqué à l'homme, on est tenté de voir dans l'aigle tenant un serpent, celui qui a maîtrisé le mal, mais pour les autres le problème est plus délicat. Si la pierre c'est le Christ, le serpent le mal ou le péché, le poisson renvoie plutôt au baptême où les chrétiens sont vus comme les petits poissons du grand poisson qu'est le Christ. Et nous avons vu, à propos d'un des chapiteaux de l'église de Saint-Saturnin, que l'animal placé dans les serres de l'aigle ou en dessous, pouvait être un mouton (ce qui est plus évident sur l'exemple de l'église Saint-André de Besse-en-Chandesse) renvoyant à l'image traditionnelle du chrétien appartenant au troupeau du Christ. Nous avons alors supposé que l'aigle figurait le Christ élevant ou protégeant le chrétien. Mais dans le contexte présent, l'idée est plus difficilement soutenable : les quatre aigles sont semblables et ne peuvent pas représenter tantôt le Christ tantôt le chrétien. Il est donc plus logique, à cause des petites têtes, de voir des propos s'appliquant à l'homme.

En suivant la logique proposée pour Gergovie, on arrive à une hypothèse de lecture : l'homme ou le chrétien, pour renouveler sa jeunesse comme l'aigle, c'est-à-dire pouvoir s'élever

⁸⁹²*In octavis domini*, P. L. 172, 842 C.

spirituellement, doit se frotter sur la pierre qu'est le Christ ce qui, comme on l'a vu, fait référence à la pénitence, à la confession ; il doit capturer le serpent c'est-à-dire éradiquer le péché ; dominer sa nature animale représentée par le quadrupède. Reste le problème du poisson. Les commentaires rencontrés à propos du poisson sont liés à deux textes de la Bible, d'une part la création des oiseaux et des poissons dans la Genèse, d'autre part les pêches miraculeuses. Ceux qui concernent les pêches miraculeuses semblent peu appropriés ici, la conclusion du texte se rapportant aux apôtres qui doivent devenir des pêcheurs d'hommes. Mais on voit bien que, là aussi, les poissons sont une image des hommes. Les commentaires sur le quatrième jour de la Création sont plus intéressants. Ils opposent les poissons aux oiseaux de deux façons différentes. Citons Bruno d'Asti (y en l 123) : « les poissons de la mer, ce sont ceux qui ont été régénérés par les eaux du baptême ; les oiseaux du ciel, ce sont les philosophes et les sages, les bêtes ce sont les ignorants et les indisciplinés⁸⁹³ ». Hildebert (y vers 1133) pense un peu différemment : « Dieu créa en effet les poissons et les oiseaux à partir de l'eau. Par l'eau, c'est le baptême que l'on comprend. Par les poissons et les oiseaux, il désigna deux sortes de fidèles régénérés par le baptême. Les uns sont attachés au siècle [...] ils sont appelés poissons. La mer c'est le monde [...] Les autres sont les oiseaux, c'est-à-dire qu'ils volent au ciel sur les ailes des vertus⁸⁹⁴ ». Partant de ces deux exemples on constate que le baptême est la référence commune, elle est commune à tous les commentaires rencontrés, quand il s'agit de poissons.

Pour résumer, la pierre fait référence à la confession, le poisson au baptême, les deux autres éléments intercalés renvoient au péché et à la nature animale de l'homme. Si l'on revient à une lecture suivie des images du chapiteau dans l'ordre de déroulement des faces, on peut émettre l'hypothèse suivante : les deux premières faces portent l'animal et le poisson, les deux autres le serpent et la pierre. Les deux groupes expriment la même idée d'un renouvellement. Les premiers concernent le baptême qui fait passer l'homme de son état animal à un état d'être spirituel, un chrétien ; les seconds montrent la nécessité d'éradiquer le péché et de faire pénitence. Tout ceci pour pouvoir prendre son envol comme l'aigle. Le chapiteau mettrait donc en scène deux sacrements, le baptême et la pénitence, nécessaires au chrétien pour prendre son envol spirituel. Si, comme pour les autres, on examine son environnement, on constate que, de l'autre côté de la nef, mais sur la colonne plus à l'est, est représentée la Cène, renvoyant à un troisième sacrement, l'eucharistie (les autres chapiteaux ne sont que végétaux). Seraient exprimés dans cette nef des idées concernant trois sacrements.

Un autre chapiteau, dans l'église Saint-Agricol et Saint-Vital de Bulhon (Puy-de-Dôme) (**fig. 476**), à l'entrée du chœur, montre un aigle tenant un poisson dans ses serres sur la face droite qui fait face à la nef, il est accompagné d'un autre, sur la face gauche, qui est sur ce qui semble bien être une pierre (mais l'usure de la pierre ne permet pas d'être affirmatif, il pourrait s'agir d'un poisson dont les détails sont effacés), la face centrale le place sur une feuille. Rappelons que les conclusions précédentes rapprochaient le poisson du baptême et que, lors de l'étude du chapiteau d'Orcival, sur lequel un aigle est perché sur une femme-poisson (Sf2-2) (**fig. 477**), et nous avons pensé de même à une référence au baptême : le baptisé (le poisson) doit devenir un bon aigle et s'élever spirituellement.

À propos de cette iconographie (l'aigle tenant un poisson dans ses serres) il semble nécessaire de rappeler ici un exemple d'une qualité exceptionnelle : l'aigle de Suger (**fig.478**). Il s'agit d'un objet très célèbre provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis et déposé en 1798 au Museum central des arts (le Louvre) : un vase antique en porphyre métamorphosé en aigle par l'adjonction d'une monture d'orfèvrerie⁸⁹⁵. Il fait partie des œuvres conduites par l'abbé Suger entre 1122 et 1151 pour embellir

⁸⁹³P. L. 164, 158 B, *Expositio in Genesis*.

⁸⁹⁴ P. L. 171, 925 A, Sermon 113.

⁸⁹⁵ TRÉSOR SAINT-DENIS 1991, p. 183-187.

l'église du monastère royal. L'abbé Suger justifie ces ornements dans son *Gesta suggerii abbatis*⁸⁹⁶ et explique sa fascination pour les matières précieuses et les objets dont la contemplation lui permet d'atteindre le monde supérieur. Il signale ce vase de porphyre qu'il transforme pour l'adapter au service de l'autel : l'amphore devient aiguière. Mais il n'explique pas la signification de cet aigle qui échappe à la norme. Il a seulement l'intention de l'affecter à la célébration eucharistique car le porphyre renvoie traditionnellement, par sa couleur, au sang du Christ, donc à l'eucharistie.

Philippe Lorentz⁸⁹⁷ note, lui aussi, que cet objet échappe à la norme, et rappelle l'origine impériale du motif de l'aigle et la valeur sacramentelle de la couleur rouge. Il rappelle également que l'aigle est un symbole christique puis, cite *Le livre des oiseaux* d'Hugues de Fouilloy (milieu XII^e siècle) dans lequel la notice sur l'aigle commence par une étymologie de son nom : l'acuité de son regard. Grâce à sa vue, il peut repérer les poissons de la mer même en planant très haut dans le ciel puis, tel un projectile, fond sur sa proie « tout comme le Christ descendu du ciel pour récupérer les âmes »⁸⁹⁸. Il cite ensuite le *Physiologus* et les bestiaires du XIII^e siècle dans lesquels l'aigle est dit pouvoir regarder le soleil en face. Puis il renvoie à la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys qui précise « leur royale élévation et leur agilité » à propos d'une comparaison avec les anges. Mais il n'insiste pas sur une particularité pourtant passionnante : l'aigle tient dans chacune de ses serres un poisson « capturé grâce à sa vue extraordinaire ». Si l'on suit sa logique, l'aigle serait le Christ qui a récupéré des âmes représentées par des poissons. Or il semble incongru de penser que le Christ puisse être représenté sous la forme d'un vase, et c'est sans doute cette idée qui a freiné ses conclusions. Par contre on sait que l'image du vase est traditionnelle comme image pour l'homme⁸⁹⁹. De plus, si l'on reprend les analyses précédentes, concernant l'aigle associé au poisson, les deux animaux représentent le même individu, et l'idée exprimée serait le baptisé (le poisson) qui doit s'élever à la façon d'un aigle. Sous la forme d'un vase, objet utilitaire, il participe désormais à la liturgie : le vase-aigle renverrait à l'idée que le chrétien est au service de l'Église et, en particulier, participe à l'eucharistie. On peut alors renvoyer au texte qu'Ambroise de Milan adresse aux nouveaux baptisés : [...] tu es devenu un bon aigle qui s'élance vers le ciel et méprise ce qui est terrestre ». Mais surtout la suite : « les bons aigles entourent l'autel : là en effet où est le corps (Mt XXIV, 28) [...] »⁹⁰⁰. Les chrétiens entourent l'autel participent à l'eucharistie, sont au service de la liturgie comme des vases précieux, idée qui trouve sa source dans les épîtres de saint Paul : « Si quelqu'un se tient pur de ces choses, il sera un vase d'honneur sanctifié et utile au Seigneur, préparé pour toutes les bonnes œuvres. »⁹⁰¹, ou encore : « Afin de manifester les richesses de sa gloire sur les vases de miséricorde qu'il a préparé pour sa gloire. »⁹⁰² Ce vase a donc été conçu comme un objet porteur de sens, et pour comprendre son utilité sur l'autel et dans la liturgie de l'Eucharistie il faut connaître la pensée religieuse du concepteur qui, ici, est un personnage particulièrement cultivé.

Pour revenir à notre propos de l'aigle accompagné d'autres éléments, nous avons conclu que l'aigle surmontant un quadrupède fait aussi référence au baptême et permet de comprendre pourquoi, dans un certain nombre d'exemples, il ne le tenait pas dans ses serres. Nous avons alors hésité, en particulier à propos du chapiteau de Besse-en-Chandesse (**fig. 479**), entre posé dessus ou au-dessus. Cette nouvelle lecture (la représentation de l'homme qui s'élève au-dessus de sa nature animale), c'est-à-dire voir dans les deux animaux le même individu, est plus satisfaisante. Et surtout, son

⁸⁹⁶ SUGER éd. GASPARRI, p. 155.

⁸⁹⁷ LORENTZ 2013, p. 277-283.

⁸⁹⁸ *Ibid.* p. 2782.

⁸⁹⁹ Voir à ce propos nos conclusions lors de l'étude d'un chapiteau de Saint-Pierre de Mozac.

⁹⁰⁰ AMBROISE S. C. 25bis, p. 80.

⁹⁰¹ 2Tm. (II, 21).

⁹⁰² Rm. (IX, 23).

emplacement au fond de l'église, à Saint-Saturnin (**fig. 480**) et à Besse-en-Chandesse, semble lié à cette lecture, il renvoie logiquement au baptême qui se célébrait plutôt au fond de l'église.

Pour cette iconographie, d'autres exemples sont visibles à Brageac (Cantal) (**fig. 481**) ou encore à Saignes (Cantal) (**fig. 482**) à l'entrée du chœur. Ce dernier exemple est particulièrement intéressant parce que faisant partie d'un ensemble : la face principale du chapiteau est occupée par des tiges feuillues entrelacées formant un cartouche, la face droite montre un lion posant une patte sur cette plante, et sur la face gauche un aigle est posé sur un quadrupède. D'autres scènes sont sculptées sur le tailloir : une représentation de l'avarice réduite à une tête, une bourse et un serpent ; un ange semblant venir au secours d'un homme déjà à moitié avalé par un monstre ; trois éléments dont l'un ressemble à une pomme de pin. Comme on le constate, cet ensemble est très riche mais peu compréhensible : quel rapport entre le lion et l'aigle sur l'animal ? Et quel rapport avec le tailloir ? On sait que le lion a été utilisé de multiples façons, dans des contextes très variés, mais avec une tendance à renvoyer à l'image du Christ, ce qui ne nous aide pas ici, d'autant plus que les représentations de lions sont particulièrement rares en Auvergne

Les aigles posés sur des pierres sont aussi représentés à Orcival (N3O) (**fig. 483**) et à Saint-Saturnin (N4E) (**fig. 480**), mais les pierres étant plus petites, elles semblent enserrées dans les serres, chaque patte tenant une pierre. Est-ce la même idée ? Sans doute pas, la pierre représentant le Christ ne peut être multiple. On ne peut pas non plus accepter la légende de la pierre rapportée pour protéger le nid, puisque là aussi elle est unique. Peut-on penser que cela renvoie aux textes, tels que ceux de Grégoire le Grand, qui expliquent que cet oiseau fait son nid dans les pierres ? Rappelons qu'il explique : « Il est réputé faire sa demeure dans les pierres, car il est fixé au lieu où réside son esprit [...] il se construit un nid de saintes méditations [...] »⁹⁰³. Pour Grégoire les pierres sont les membres du Christ ou encore les vertus célestes. On peut aussi penser, plus simplement, que la forme circulaire est plus pratique pour représenter les serres mais, comment alors, expliquer que certaines serres sont simplement agrippées à l'astragale du chapiteau ? Boule, pierre ou encore perle, la forme est ambiguë et pose problème, le contexte ne permet pas toujours de décider s'il y a l'intention d'exprimer une idée ou tout simplement de contextualiser une forme.

En dehors des chapiteaux d'Orcival déjà étudiés (S3O, Sg2, cha-N et Nr4), il reste un chapiteau de l'église de Thuret (S1O) où l'aigle aux ailes déployées est associé à un porteur de mouton (**fig. 484**), sans doute pour montrer que contrôler ses instincts permet de s'élever spirituellement ou bien encore que les deux groupes renvoient à deux idées complémentaires : le porteur de mouton, comme on l'a proposé, serait le chrétien qui se contrôle, l'aigle serait le chrétien qui s'est complètement dégagé des contraintes terrestres. Il faut signaler également un chapiteau de l'église Saint-Jean-Baptiste de Lanobre (Cantal) (**fig. 485**) sur lequel un grand aigle aux ailes pliées est associé à un quadrupède en position de ruade. Une de ses pattes postérieures est attaquée par un serpent et une de ses pattes antérieures touchée par un poisson. Image pour le moins étrange, même si elle comporte finalement les mêmes éléments que le chapiteau de Chauriat. Aucune conclusion ne peut être ici proposée.

À Coltines (Cantal) (**fig. 486**), un aigle occupe la face droite du chapiteau placé au sud, alors que se déroulent sur les deux autres faces des scènes peu identifiables à cause du manque de performance du sculpteur : trois personnages dont l'un semble attaqué par un serpent et un autre porter un quadrupède à bout de bras. Par contre, il est intéressant de noter qu'un autre chapiteau représentant des aigles lui fait pendant de l'autre côté de l'entrée du chœur : on entre donc dans le chœur entre deux aigles.

⁹⁰³ GRÉGOIRE LE GRAND S. C. 212, p. 525, 359.

À Vèze (Cantal) (**fig.487**), toujours dans le même secteur géographique, c'est au fond de l'église que l'on trouve les aigles et ils font face à un chapiteau montrant des personnages autour d'un arbre. Ce chapiteau est plus riche que les autres, même si le sculpteur, là non plus, n'est pas d'une grande habileté : sur la face gauche un personnage armé d'un arc envoie une flèche dans la gueule d'un serpent dressé à la verticale devant lui ; sur la face gauche un quadrupède se dresse à la verticale, les pattes en direction du mur ; et sur la face principale, deux aigles symétriques se touchent par une aile et picorent ensemble ce qui ressemble à un quatre-feuilles ou bien un cercle timbré d'une croix. La victoire sur le mal exprimée sur la face gauche semble se concrétiser sur la face principale par l'image de l'élévation spirituelle des aigles. Le propos est simple, et semble rejoindre nos observations précédentes.

Conclusion

Si l'idée de base, présente dans les représentations d'aigles, est bien l'élévation spirituelle, on a eu la surprise, en suivant point par point une logique qui semblait s'installer dans les éléments l'accompagnant, d'arriver à celles du baptême et de la pénitence que l'on ne pouvait soupçonner au départ. L'idée du baptême étant présente dès les premiers textes (le *Physiologus* par exemple), on note une grande stabilité dans les propos, les concepteurs du XII^e siècle ayant largement intégré la culture des premiers siècles.

Rien n'est évidemment certain mais la redondance avec laquelle on retombe systématiquement sur la référence au baptême incite à comprendre que l'aigle représente, dans la plupart des cas, le renouvellement spirituel donné par le baptême. Mais cette idée de renouvellement nous a fait entrevoir que les expressions d'un même concept peuvent être multiforme : le singe tenu en laisse, le porteur de mouton et maintenant l'aigle, concourent tous à mettre en évidence un des éléments fondamentaux de la pensée chrétienne : la conversion ou le changement de vie ou bien encore la montée spirituelle, toutes ces notions étant presque synonymes, et les images les répétant inlassablement sous des formes diverses.

L'emplacement privilégié, au niveau du chœur, des aigles aux ailes déployées (mais aussi des autres formes dans les églises plus modestes) et, au fond de l'église, des aigles surmontant des quadrupèdes, semble se dégager, mais non systématiquement. De nombreuses autres solutions sont visibles et aucun espace n'est exclu : portail à Drugeac (Cantal), modillon à Saint-Martin-Valmeroux (Cantal). C'est sans doute au sein de chaque édifice que la hiérarchie s'établit, selon un discours qui lui est propre. Il faut donc voir la place qu'occupe ce motif dans chaque ensemble. La mise en relation des représentations d'aigles avec les images placées à proximité semble être particulièrement importante à étudier car elle semble produire du sens et, malgré les solutions variées (de l'usurier aux personnages hybrides) la même opposition entre la terre et le ciel se dégage, renvoyant à l'opposition entre vie matérielle et vie spirituelle.

Il semble aussi que les objets prenant la forme d'aigles (lutrins ou vases) renvoient aux mêmes références que les images des chapiteaux, mais avec des connotations supplémentaires par rapport à l'usage de l'objet.

Pour finir, rappelons le cas particulier de Notre-Dame d'Orcival qui concentre un nombre très important de représentations d'aigles, sur lesquels il faudra revenir de façon plus précise lors de l'étude des programmes de chaque édifice.

On a vu également que les édifices modestes ne doivent pas être négligés car c'est souvent dans ces ensembles sculptés plus réduits que les idées sont mises en scène de façon plus simple donc plus évidente et permettent alors une meilleure compréhension des concepts exprimés.

L'élargissement de la zone géographique au département du Cantal a permis de constater que les

mêmes idées sont présentes partout, même sous des formes très modestes. Les remarques de Marcello Angeben, montrant qu'en Bourgogne ce sont des lions qui précèdent souvent les aigles, pourraient avoir le même sens, les lions terrestres précédant les aigles plus célestes. On peut alors penser que cette façon d'exprimer l'opposition entre deux catégories d'hommes fait partie du fond commun de la culture religieuse qui s'exprime ensuite, de façon variée, selon les régions et les concepteurs⁹⁰⁴.

C – La végétation

La végétation constitue la majorité des sculptures des chapiteaux, sous des formes diverses : feuilles, fruits, arbres, mais cette végétation produit aussi des entrelacs. Elle est seule ou constitue le fond de scènes plus précises, devient parfois un des éléments de scènes figurées, etc. Bref, le sujet est complexe, et a aussi été vu comme un simple décor issu de la déformation du chapiteau corinthien.

I R Les rapports à l'Antiquité

Déjà Jean Adhémar, dès 1938 (thèse publiée en 1939 puis rééditée), expliquait que la source d'inspiration de ces chapiteaux était le chapiteau corinthien antique⁹⁰⁵ : « Les artistes français de l'époque romane ont été hantés par le chapiteau corinthien. Ils le connaissent naturellement sous la forme qu'il avait pris dans l'art de la décadence romaine, c'est-à-dire un chapiteau plus haut que large, où deux volutes d'angle, entre lesquelles s'inscrit une rosette, surmontent une double collerette de feuilles d'olivier. »⁹⁰⁶ Il donnait en exemple un chapiteau de Vézelay mis en parallèle avec un chapiteau de Rome (**fig. 488**). Son étude commençait par rappeler que les clercs étaient imprégnés de culture antique lors de leurs études, puis côtoyaient les ruines romaines de l'Aquitaine et enfin faisaient de nombreux voyages à Rome : trois facteurs qui peuvent expliquer l'influence antique sur leurs créations.

Éliane Vergnolle, en 1994⁹⁰⁷, parle de la redécouverte du chapiteau corinthien au XI^e siècle et pense que, le modèle antique étant trop compliqué, les sculpteurs (tels Unbertus à Saint-Benoit-sur-Loire) ont pris pour modèle des « chapiteaux gallo-romains dont le schéma était simplifié par rapport aux œuvres canoniques » et n'en retiennent que les grands principes. Elle poursuit en plaçant vers la fin du XI^e siècle l'apparition des « chapiteaux à protomes humains jaillissant aux angles », et de la fusion entre l'entrelacs et le végétal. Elle explique l'insertion des personnages, animaux et entrelacs dans les végétaux par « le goût des artistes romans pour les métamorphoses » et le succès des entrelacs par « l'essor, dans l'enluminure aquitaine de la même période, d'un répertoire ornemental assez proche »⁹⁰⁸.

⁹⁰⁴ En Auvergne les représentations de lions sont extrêmement rares, on en rencontre seulement dans l'église de Saint-Ménélee de Menat (Allier) qui en fait son sujet principal. On notera que cette église se trouve à l'extrême nord de la zone étudiée, donc très proche de la Bourgogne.

⁹⁰⁵ ADHÉMAR 1996, p. 168-175 (réédition de sa thèse de 1939).

⁹⁰⁶ *Ibid.* p. 168.

⁹⁰⁷ VERGNOLLE 1994, p. 129.

⁹⁰⁸ *Ibid.* p. 185-186.

Laurence Cabrero-Ravel en 1997 reprend l'étude du chapiteau corinthien comme origine du chapiteau roman, en montrant le processus d'altération du modèle et les nombreuses variantes qui en découlent⁹⁰⁹.

Plus récemment, Jean-Claude Bonne a étudié le « végétalisme »⁹¹⁰, théorie déjà développée dans l'ouvrage collectif *Le Monde roman*⁹¹¹. Cette étude collective est la plus complète faite sur les chapiteaux à feuillages, jusqu'à présent. Partant du postulat que tous les chercheurs les qualifient d'ornementaux, les auteurs pensent qu'ils transforment le bâtiment en un avant-goût du paradis par l'ornementation merveilleuse du lieu, leur rôle étant aussi de glorifier le créateur. Puis ils se demandent en quoi ce décor est sacré : il est imprégné de spiritualité, comme lieu de prière et maison de Dieu. Le végétal est partout, fait le lien entre tout, et des graduations dans leur emploi marquent les différentes parties de l'église (nef par rapport au chœur par exemple). Puis ils insistent sur l'artificialité des chapiteaux végétaux de Notre-Dame-du-Port, qui peuvent aller jusqu'à l'abstrait, et leur rapport avec les modèles antiques. Enfin ils pensent à la question de leur signification symbolique et de leurs rapports avec l'homme en tant que métaphore, pose des questions sur « le vital » que cette végétation a en commun avec les autres créatures. Ils envisagent que cette végétation soit le principe vital du bâtiment, le montrant comme vivant : ces chapiteaux n'ont pas en eux-mêmes une signification et le jeu des variations est infini, montrant l'infini des forces vitales de la création. En un mot, ils posent beaucoup de questions et balayent un large éventail de réponses possibles. D'ailleurs la suite de leur ouvrage est imprégnée de ce thème : problème de l'hybridation avec les animaux et les hommes montrant l'interdépendance des êtres vivants.

a Rles chapiteaux antiques

Pour parler de l'impact que les chapiteaux antiques ont pu avoir sur la création romane, il est nécessaire de voir quels sont les modèles que les sculpteurs pouvaient avoir vu et donc avoir pu prendre comme modèles.

En 1993 la publication des actes d'un colloque sur « L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance »⁹¹² montre la transmission du modèle antique, sa permanence et ses dérivés, qui touchent toutes les régions, mais en particulier la Provence. Citons aussi l'étude des monuments funéraires de la Gaule lors d'un colloque en 2001⁹¹³ : on y note une grande uniformité dans les modèles de chapiteaux, composés d'une ou deux couronnes de feuilles d'où sortent deux caulicoles produisant des volutes végétales dans les angles de la corbeille, et une rosette marquant le dé de chaque face⁹¹⁴ (**fig. 489**).

Pour l'Auvergne, le Temple de Mercure au sommet du Puy-de-Dôme était sans doute le monument le plus emblématique, et ses chapiteaux monumentaux pouvaient marquer les esprits (**fig. 490**). Mais les restes romains importants des anciens bains romains, ceux du Mont-Dore (Puy-de-Dôme) (**fig. 491-493**) et de Nérès-les-Bains (Allier) proposent d'autres modèles (**fig. 494-495**). D'ailleurs, dans une étude collective sur l'église de Notre-Dame d'Orcival⁹¹⁵, les auteurs donnent comme référence pour les chapiteaux à feuillage un chapiteau du Temple de Mercure (**fig. 490**), puis

⁹⁰⁹ CABRERO-RAVEL 1997.

⁹¹⁰ BONNE 2015, p. 95-120.

⁹¹¹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 43-100.

⁹¹² ACANTHE 1993.

⁹¹³ MORETTI, TARDY 2001.

⁹¹⁴ *Ibid.* fig. 7 p. 301, fig. 9 p. 371, fig. 6 et 7, p. 383-384.

⁹¹⁵ POTTE 2008, p. 28.

citent un chapiteau gallo-romain des thermes du Mont-Dore⁹¹⁶. Les deux exemples sont déjà fort différents par les proportions des corbeilles : largeur importante pour celui du Puy-de-Dôme et hauteur privilégiée pour celui du Mont-Dore ; absence de volutes d'angle pour le premier et trois couronnes de feuilles au lieu de deux pour le second ; mais les acanthes y sont bien caractérisées, et les caulicoles jaillissent entre les feuilles, une petite fleur est, à chaque fois, placée au centre de l'abaque.

Pourtant, sur place, aux thermes du Mont-Dore, sont conservés plusieurs chapiteaux romains et ils sont très variés : des chapiteaux corinthiens avec seulement deux rangées de feuilles et deux d'entre eux montrent une tête humaine soit au centre de la rangée du haut, soit dans un des angles ; des chapiteaux composites sur lesquels apparaissent nettement les oves disposés en bandeau. De plus, le chapiteau qui surmonte la très grande colonne, conservée au rez-de-chaussée, se compose de deux couronnes de feuilles de faible hauteur surmontées d'un haut registre de personnages du genre « *putti* » alternant avec des tiges, autant que l'usure très importante peut le laisser deviner. Il y a donc un large éventail de solutions qui, loin de l'uniformité précédente, laisse penser que les sources d'inspiration pouvaient être très variées. L'un d'entre eux se compose même de deux tambours lisses superposés.

À Néris-les-Bains est conservée, dans le musée⁹¹⁷, toute une série de chapiteaux issus de la ville antique. Les chapiteaux composites y sont les plus nombreux mais une colonne, qui a conservé son chapiteau, montre une corbeille composée de deux niveaux très différents et ne peut être classée parmi les modèles corinthiens ou composites, montrant une grande liberté d'inspiration. D'autres chapiteaux portent des palmettes à plusieurs niveaux ou de simples compositions géométriques.

Pour terminer citons B. Phalip qui, lui aussi, dans son introduction, pense aux antécédents de la sculpture romane et donne deux exemples de chapiteaux « aquitains » du VI^e et VII^e siècles⁹¹⁸ (**fig. 496**).

Devant cette grande diversité de modèles possibles, on ne peut pas soutenir que le chapiteau corinthien puisse être la seule inspiration antique possible. Il faut donc examiner si les autres solutions ont été aussi retenues par les sculpteurs romans.

b Les chapiteaux romans végétatifs des églises étudiées sont donc à examiner et à classer en fonction de ces modèles possibles.

Les chapiteaux romans végétatifs des églises étudiées sont donc à examiner et à classer en fonction de ces modèles possibles.

On note que le modèle composite peut éventuellement être à l'origine de deux chapiteaux de la nef de Saint-Pierre de Mozac (Ng3 et N2N). Les chapiteaux plus atypiques des grandes colonnes ne semblent pas avoir attiré l'attention, aucun chapiteau roman ne peut leur être assimilé. Le bilan est donc très maigre.

Pour le chapiteau corinthien, si l'on ne retient que le modèle le plus classique (au moins deux couronnes de feuilles d'acanthé ou feuilles très découpées, caulicoles ou volutes, fleur ou petit motif au dé), le nombre est assez important. Il est alors intéressant de faire un bilan topographique des emplacements occupés par ce type de chapiteau (**plan 24**). Le résultat est qu'ils se trouvent dans toutes les parties des édifices, mais en examinant leur répartition plus précisément, les plus grandes concentrations se rencontrent au niveau des transepts et des déambulatoires. Les transepts de Notre-

⁹¹⁶ *Ibid.* p. 31.

⁹¹⁷ Maison du patrimoine, musée gallo-romain.

⁹¹⁸ PHALIP 2013, p.33.

Dame-du-Port et de Saint-Nectaire les utilisent de façon presque exclusive alors que, dans les déambulatoires, tous les emplacements sont utilisés dans l'une ou l'autre église, même si l'on note un nombre moins élevé dans la moitié sud, alors que pour les quelques exemplaires répartis dans les ronds-points, c'est au contraire le sud qui semble être privilégié.

Beaucoup de chapiteaux à feuillages sont des variations de ce modèle de base⁹¹⁹ et chaque élément composant le chapiteau corinthien semble avoir été développé de façon indépendante. On peut sélectionner trois types principaux issus des trois éléments constitutifs des chapiteaux antiques (couronnes de feuilles, caulicoles et motif au dé) : une seule couronne de grandes feuilles ; des feuilles lisses ou à bouton qui se répartissent en une ou plusieurs couronnes ; des caulicoles qui prennent la place centrale, ressemblant parfois à un arbre montant sur toute la hauteur au centre de la corbeille ; des éléments variés développés au dé et au centre des faces. Mais il n'est pas facile d'enfermer ces diverses solutions dans des catégories strictes, les solutions intermédiaires étant légions et les solutions atypiques tout aussi nombreuses.

Ce rapide tour d'horizon amène à conclure que le chapiteau corinthien antique est finalement peu présent dans son sens strict, mais sa répartition dans les zones entourant le chœur (déambulatoire et transept) peut renvoyer à son prestige comme référence à l'époque des apôtres et c'est toute l'admiration pour l'Antiquité qui ressort, comme le montre bien J. Adhémar. C'est ce qu'explique bien Hélène Toubert dans son introduction de son ouvrage *Un art dirigé*⁹²⁰ : la réforme grégorienne aurait favorisé un retour aux sources et la mise en valeur de l'art antique et de l'art paléochrétien, associées, en particulier, à une relecture des *Actes des Apôtres* donnant un modèle de vie pour les clercs, la *vita apostolica*. Tous les auteurs sont d'accord pour voir cette référence à l'Antiquité dans l'origine de nombreux chapiteaux romans. Dans leur ouvrage sur Saint-Sernin de Toulouse, Q. et D. Cazes, parlent d'un choix explicite et en étudient les variations⁹²¹.

Si le modèle, au sens strict, ne semble pas avoir été majoritairement retenu, beaucoup de chapiteaux reprennent l'organisation du corinthien en l'adaptant dans deux directions principales. D'une part une simplification des feuilles qui, de découpées deviennent lisses, seulement marquées d'une nervure centrale ou bien terminées par un bouton ou un fleuron, ou bien prennent des aspects variés ; d'autre part le développement des caulicoles qui deviennent de véritables arbres prenant, dans de nombreux cas, la place centrale au milieu de la face principale. Faut-il voir dans ces variations des glissements de sens ? Il est difficile d'en décider sans avoir précisé la possibilité que ces chapiteaux aient produit une signification précise, mais incite plutôt à relever la liberté d'adaptation, de création dont il faut essayer de comprendre le but.

c- Les feuillages comme représentation du monde terrestre

Déjà André Grabar pensait que la végétation représentait le monde terrestre⁹²². En étudiant les similitudes entre les décors de mosaïque des synagogues et des églises du VI^e siècle en Palestine, il montre l'unité des traditions juives et chrétiennes : les nefs sont remplies de rinceaux végétaux (pouvant être de la vigne, des acanthes ou des feuillages fantaisistes) figurant le monde matériel, conçu comme une figure allégorique de la terre bénie par Dieu, et ces rinceaux sont souvent habités. Ces deux lignées de décors (juifs et chrétiens) trouvent leur source commune dans l'art hellénistique et le vieux thème bachique. L'arrière-plan religieux reste très discret, se réduisant par exemple à la

⁹¹⁹ Ce qu'a bien étudié Laurence Cabrero-Ravel dans son ouvrage de référence : CABRERO-RAVEL 1997.

⁹²⁰ TOUBERT 2007, en particulier p. 10-15.

⁹²¹ CAZES 2008, p. 105-111.

⁹²² GRABAR 1962.

disposition cruciforme des branches. Il termine son étude en remarquant que cette iconographie va perdurer dans une longue tradition : « C'est grâce à ces modestes monuments de la Terre Sainte (principalement quoique non exclusivement), juifs et chrétiens, que se laisse entrevoir la filiation [...] relative à la symbolique cosmique de l'édifice culturel. En les étudiant on saisit les débuts d'une doctrine promise à un grand et long succès, dans tous les pays chrétiens.»⁹²³

Jean-Pierre Caillet, en 1995⁹²⁴, étudie les rinceaux peuplés et arrive aux mêmes conclusions : la végétation signifie le monde matériel qui, selon les éléments inclus et l'organisation des rinceaux, montre l'assujettissement de l'homme à sa destinée terrestre, sa condition de pécheur dans un milieu hostile, ou, au contraire, l'univers habité pacifié par le Christ, quand il devient régulier ou symétrique ou même engendré par une croix centrale. Les rinceaux peuplés sont, pour lui, l'une des formulations les plus naturelles pour exprimer l'élément « terre » conçu à priori comme un univers assez trouble, un monde livré à des pulsions élémentaires.

Sous la forme de rinceaux peuplés ou non, ces feuillages montreraient la vie terrestre et, selon la disposition, l'organisation, permettrait de comprendre que l'ordre signifie le monde pacifié par Dieu alors que le désordre représente plutôt le danger d'une nature indomptée. Hélène Toubert, en étudiant l'abside de Saint-Clément de Rome⁹²⁵, reprend ces constatations et précise que la vigne, l'acanthé ou tout autre végétal est opportun et ne modifie pas le propos.

Dans *Le Monde roman* les auteurs pensent que le végétal est une « forme première et privilégiée de la vie »⁹²⁶ et notent que le végétal, abstrait et idéalisé, peut servir de métaphore pour l'homme⁹²⁷, ou de représentation de la vitalité du bâtiment lui-même⁹²⁸.

Il semble donc bien y avoir consensus : l'abondance de végétaux inscrit le bâtiment église dans le monde terrestre, l'ensemble de la végétation représentant une vision de la vie terrestre, et les premières observations dans les églises auvergnates montrent ce monde plus varié et ordinaire dans la nef, plus valorisé par des références antiques dans le chœur et ses abords. Cette suggestion cosmologique est donc issue d'une tradition judéo-chrétienne, remontant elle-même à l'art antique, et utilisée de façon presque continue jusqu'à l'époque romane. Comme dans les exemples précités, la végétation des églises romane est habitée : des têtes, des personnages, des animaux, des scènes plus complexes y sont incluses, et ce sont ces éléments qu'il faut examiner pour comprendre ce qu'ils ajoutent à la signification de cette végétation, conçue comme une vision globale du monde d'ici-bas. La végétation constitue donc une sorte de fond, signifiant le monde terrestre, dans lequel viennent s'insérer des vies particulières ou des événements.

Mais un second aspect, plus spirituel, est à examiner car apparaissant dans de nombreux textes : la nature mène à la connaissance de Dieu.

Dans ses textes sur l'univers, *De universo libro*, Raban Maur commence par une description matérielle et géographique, puis il passe très rapidement à un sens mystique⁹²⁹, où il énumère toutes les significations que peut prendre le mot 'terre', accompagné à chaque fois d'une citation de l'Écriture et d'un commentaire plus personnel. Successivement on trouve que la terre c'est : la patrie

⁹²³ *Ibid.* p. 152.

⁹²⁴ CAILLET 1995.

⁹²⁵ TOUBERT 2007, en particulier p. 284-288.

⁹²⁶ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 77.

⁹²⁷ *Ibid.* p. 81-90.

⁹²⁸ *Ibid.* p. 92 et suivantes.

⁹²⁹ P. L. 111, 331 *De universo libro*, chap 1.

céleste, la chair du Seigneur, la sainte Vierge Marie, l'Église, l'homme lui-même, la corruption de la nature humaine, les pécheurs, et le peuple des juifs si elle est déserte. Comment s'y retrouver devant une polysémie aussi importante ? Dans le même livre sur l'univers, mais cette fois au livre 12, le chapitre 2, consacré au Monde, il reparle de la terre et cette fois encore lui donne une signification : ce sont les impies, c'est-à-dire les pécheurs. Faut-il, devant une représentation de la terre, penser à la fois à tous ces sens, ou bien chaque solution a-t-elle sa propre iconographie ? En fait, ce qui est important, pour les penseurs du Moyen Age, c'est justement le fait de poser des questions, de chercher des comparaisons pour comprendre Dieu. Beaucoup voient dans la nature, la terre ou le monde, une source inépuisable de savoir. Maxime le Confesseur (y662), dans sa *Liturgie cosmique*, explique⁹³⁰ : « La contemplation de la nature, avec toutes les ressources de sens caché inhérente à chaque être, devient la voie unique et nécessaire qui mène à la connaissance de Dieu [...] Le sage, au milieu du monde et des choses est comme dans la chambre au trésor du savoir inépuisable... ». Hugues de Saint-Victor (y vers 1141) dira exactement la même chose : « La richesse des espèces [...] la variété des formes, l'harmonie de l'univers, la beauté de la nature, parlent en suffisance de la sagesse infinie de leur créateur [...] la beauté de la création est le reflet anagogique de la sagesse de Dieu [...]. À travers cette harmonie, l'homme trouve non seulement plaisir et joie de la beauté, mais celle-ci devient pour lui une démonstration de sa propre origine. » Ou encore : « Observons donc, nous aussi, comme les merveilles de Dieu sont grandes et, à travers la beauté des choses créées, cherchons cette Beauté [...] elle qui est si admirable et si ineffable qu'aucune beauté passagère [...] ne peut lui être comparée⁹³¹. Ou encore : « le monde entier est comme un livre écrit par la main de Dieu, c'est-à-dire créé par la puissance divine, et toutes les créatures sont comme des figures non inventées par convention humaine, mais instituées par la volonté divine pour manifester et signifier en quelque manière la sagesse infinie de Dieu⁹³².

Cette pensée complexe va dominer tout le XII^e siècle. Pourtant, certains voient un danger dans cette façon de penser. Guillaume de Saint-Thierry (y1148)⁹³³ explique que, toute connaissance supposant une assimilation à l'objet connu, il faut se détacher du monde sensible pour trouver Dieu dans cette image qu'est l'esprit ; d'où la nécessité impérative de la purification intérieure et de l'effort ascétique. Car le danger c'est que, à force d'admirer la nature et la terre, on devienne terrestre. Pour Alain de Lille, tout habitant de la terre a valeur d'ornement de la création. Ce problème de la beauté et de l'harmonie, forcément attachées à tout ce que fait Dieu, a donc donné lieu à de nombreuses discussions⁹³⁴.

Umberto Eco a bien compris le danger de cette façon de penser qui nous rappelle évidemment les écrits de Raban Maur cités précédemment : « [...] n'importe quel aspect de l'univers, fut-il le plus incroyablement disproportionné, sert à parler de Dieu. Comment déchiffrer le livre du monde quand dans ses pages tout est susceptible de signifier tout ? [...] ce qu'il faut c'est transformer un pullulement d'allusions, de rapports de ressemblance indécis, en chaînes de causes à effets sur lesquelles on puisse raisonner de manière univoque »⁹³⁵.

C'est de là que viennent toutes les difficultés à comprendre les images romanes : parmi cette polysémie complexe, l'auteur a-t-il choisi un sens précis ou veut-il que l'on voit des sens multiples et complémentaires ? Pour la représentation de la terre dans les nefes par de simples feuillages, comme

⁹³⁰ VON BALTHASAR, 1947, p.18.

⁹³¹ P. L. 176, 815 A, *De tribus diebus*.

⁹³² Cité dans D. S. 11, 50 : *De tribus diebus*.

⁹³³ *Aenigma fidei*, cité dans S. C. 207, p. 341.

⁹³⁴ Voir à ce propos ECO 2002.

⁹³⁵ *Ibid.* p. 235.

nous l'avons établi précédemment, le soin apporté au traitement des feuilles pourrait se référer à cette idée de beauté de la création, et la variété des espèces représentées à la puissance créatrice et à l'imagination infinie de Dieu. Mais l'apparence désordonnée et le manque de logique de l'organisation des thèmes à l'intérieur du bâtiment rappellent les rinceaux enchevêtrés et donc la connotation de péché qui caractérise la terre. Il semble qu'il faille rechercher ici un aspect plus moral qui est exprimé par des solutions plastiques.

Conclusion

Le modèle antique ne semble pas complètement oublié mais bien transformé. Entre admiration, connaissance de Dieu, expression d'un monde complexe de la nature, les végétaux, par leur variété, leur beauté, semblent pouvoir exprimer une pensée polysémique. Mais ils sont avant tout un cadre, un fond, permettant de situer des éléments. Si aucun chercheur n'a pu encore en cerner tous les problèmes, c'est bien que leur complexité émane d'une pensée avant tout religieuse qui nous est en partie étrangère. Il faut donc procéder pas à pas et, en décomposant les éléments constituant ces chapiteaux, essayer de comprendre le pourquoi des modifications apportées au modèle.

II R La rosette centrale disparaît au profit de motifs plus développés

Le modèle antique a été transformé, mais non totalement oublié, ses éléments constitutifs se développent de façon plus indépendante : les rosettes centrales laissent la place à des éléments signifiants : fleurs ou fruits, têtes, entrelacs ; les caulicoles évoluent en véritables arbres ; les couronnes de feuilles disparaissent au profit de larges feuilles d'angle. Ces diverses modifications montrent sans doute un nouvel ordre, une nouvelle façon de penser la nature, qui avance de pair avec une façon de s'approprier les modèles antiques.

1 R Fleurs et fruits

Alors que sur les chapiteaux corinthiens romains les faces végétales se terminent par un abaque ponctué d'une fleur, on note un glissement de ce motif : la fleur conservée sur les chapiteaux romains est placée au dé de la face, comme si elle poussait logiquement de cette végétation ; ou bien elle est remplacée par un fruit, confirmant cette idée naturaliste des plantes (ici les caulicoles) produisant des fleurs et des fruits. Il faut alors se poser la question de ce naturalisme apparent. La Bible regorgeant de textes où l'arbre qui produit des fleurs et des fruits représente l'homme s'épanouissant et produisant des fruits de bonnes œuvres, on constate que l'image de la végétation sert traditionnellement à parler de croissance et de développement spirituels. Mais dans ces textes on constate que la fleur est toujours employée pour montrer le côté périssable et précaire de la vie et n'apparaît que dans l'Ancien Testament⁹³⁶, alors que le fruit est le but à atteindre et se retrouve utilisé comme image dans les quatre évangiles mais surtout, plus clairement, dans les épîtres de saint Paul⁹³⁷.

⁹³⁶ Par exemple : Is. (40,6) : « [...] toute chair est de l'herbe, et toute sa gloire est comme la fleur du champ. » ; Eccli. (24, 23) : « [...] et mes fleurs sont des fruits d'honneur et de richesse. » ; Jc (I, 10) : « Et le riche [...] passera comme la fleur de l'herbe. »

⁹³⁷ Par exemple : Ga. (V, 22) : « Les fruits de l'esprit sont : la charité, la joie, la paix, [...] » ; Col. (I, 10) : « Afin que vous marchiez d'une manière digne de Dieu, [...] fructifiant en toutes sortes de bonnes œuvres [...] » ;

Les textes passent de la fleur des champs à l'arbre qui fleurit, sans que l'idée en soit modifiée : il s'agit de la vie spirituelle de l'homme. Puisque sur les chapiteaux, les caulicoles peuvent prendre de l'importance et ressembler à un arbre⁹³⁸, on est tenté de lire ces fleurs et ces fruits comme leurs produits et de les comprendre comme des images de l'homme. Depuis saint Augustin qui dans *Les confessions* parle du sens mystique de la création, de nombreux commentaires vont dans ce sens. À propos de Gen. (I, 29) il dit : « les fruits de la terre sont la figure allégorique des œuvres de miséricorde qui sortent du sol fertile de l'âme pour soulager les misères de la vie. »⁹³⁹ C'est ce qu'ont envisagé les auteurs du *Monde roman*⁹⁴⁰ : la comparaison entre l'homme et le végétal permettrait de comprendre l'homme et la végétation des chapiteaux serait une métaphore des qualités de l'homme. Mais là aussi il y a ambiguïté, d'autant plus que, on vient de le voir, c'est une tête qui peut être produite à ce même emplacement, à la place de la fleur ou du fruit. Il faut donc plutôt en rester au constat plus général d'une nature créatrice, produisant de la vie sous toutes ses formes, même d'ailleurs des formes géométriques comme des entrelacs.

2 RL'insertion de têtes dans les feuillages (plan 25)

Deux chapiteaux des thermes du Mont-Dore insèrent dans les végétaux une tête humaine au dé de ses faces (**fig. 491**). Rappelons que Jean Adhémar avait déjà fait le rapprochement entre un chapiteau de Saint-Pierre de Mozac sur lequel apparaissent des têtes de personnages et un chapiteau antique en remploi (**fig. 488**), montrant une similitude frappante entre ces deux sculptures⁹⁴¹. L'usure des chapiteaux du Mont-Dore ne permet pas de distinguer les caractères précis de la tête, mais on perçoit tout de même une grande différence entre les deux exemplaires, interdisant de parler d'uniformité : l'une est très allongée, l'autre plus ronde, mais les deux renvoient plutôt à des figures de faunes : oreilles peu humaines pour l'une, coiffure en triangle prolongeant le nez pour l'autre.

Seules trois églises montrent des têtes dans les feuillages sur un chapiteau du rond-point : un chapiteau de Saint-Austremoine d'Issoire (Nr1) (**fig. 497**) possède trois faces avec de petites têtes d'homme au dé alors que sur la quatrième c'est celle d'un ours (face tournée vers l'autel) ; à Saint-Martin de Cournon (**fig. 498**) un chapiteau porte deux têtes d'hommes alors qu'un autre montre une tête d'homme et celle d'un diable ; à Saint-Priest de Volvic (Nr1) une grande tête d'homme barbu est représentée sur la face tournée vers le déambulatoire (**fig. 499**) mais elle est curieusement montée sur une tige rappelant celles des caulicoles centrales des autres faces qui, eux, produisent des fruits en forme de pomme de pin. Cette tête ressemble beaucoup aux têtes centrales des chapiteaux de la nef de Saint-Pierre de Mozac (Ng5, S4S, S5E) (**fig. 500**), également allongées et portant la barbe. Dans cette même nef de Saint-Pierre de Mozac, dans la partie la plus occidentale du mur gouttereau nord, un chapiteau (Ng5) présente, sur ses deux faces latérales, une disposition similaire à celle de Saint-Priest de Volvic (Nr1) : une tête montée sur tige et une tige produisant une fleur. Ces deux occurrences peuvent-elles suggérer que la végétation, c'est-à-dire le monde terrestre, produit indifféremment des hommes, des fleurs ou des fruits ? La conclusion est certainement hâtive mais pose question, d'autant plus qu'une autre petite tête (de nature plus indéterminée) pousse au bout d'une des feuilles d'un autre chapiteau de Saint-Pierre de Mozac (S1S). Iconographie que l'on trouve plus développée par exemple sur un chapiteau de Saint-Andoche de Saulieu (Côte-d'Or) où chaque feuille se termine par une tête d'homme ou d'animal.

⁹³⁸ Par exemple Notre-Dame-du-Port : Sg3, N10, N50.

⁹³⁹ AUGUSTIN éd. RAULX 1871, tome I, p. 513.

⁹⁴⁰ B. B. D. 2012, p. 77 et suivantes.

⁹⁴¹ ADHÉMAR 1996, p. 168 et suivantes

Pour tous les chapiteaux montrant simplement des têtes émergeant des feuillages, si l'on admet donc de comprendre cette végétation comme une représentation du monde terrestre, l'idée serait de montrer que la terre est habitée rejoignant en cela l'iconographie traditionnelle des rinceaux peuplés alors que les autres (têtes terminant une feuille) suggèrent plutôt une végétation vivante, deux idées finalement peu éloignées l'une de l'autre. On constate que ces têtes se rencontrent majoritairement dans les nefs et que leur nombre est beaucoup plus important dans la partie sud, sans que l'on puisse en tirer des conclusions. D'autre part, les têtes d'animaux, apparaissant selon le même procédé, sont peu nombreuses (un chapiteau dans la nef de Notre-Dame-du-Port (S5E) et deux dans le déambulatoire sud à Saint-Austremoine d'Issoire (Sch1) et Saint-Priest de Volvic (Sch1). Elles sont toujours associées à des têtes humaines (mis à part celle de Saint-Priest de Volvic), comme pour marquer un élargissement de l'idée de vie.

D'autres têtes, non montées sur tige et n'apparaissant pas derrière les feuillages, semblent avaler une tige ou bien cracher des feuillages. Leur rôle ou leur signification est donc probablement différent.

3- Tête crachant des feuillages

a - L'exemple du portail de Saint-Denis de Chemilly (Allier)

C'est lors de l'étude de la nef de Saint-Nectaire que nous avons rencontré pour la première fois une tête crachant des feuillages (sur le chapiteau représentant des personnages hybrides). Nous en avons conclu une idée de création. Le propos est ici de voir si cette première impression trouve sa confirmation dans une étude élargie à d'autres églises et s'il est possible de préciser le propos.

La même iconographie a été rencontrée à Issoire, dans la nef également, constituant, cette fois, le motif central de la corbeille entre deux porteurs de moutons (N5E) (**fig. 501**) : la tête, placée sur l'astragale, envoie les feuillages vers le haut. Beaucoup plus discrète est celle d'un chapiteau de Notre-Dame-du-Port, sur le tailloir duquel une tête animale crache des rinceaux (Ng1), cette fois horizontalement. Il faut ajouter à cela d'autres rencontres, toujours dans les nefs : deux têtes sur un chapiteau de Notre-Dame de Mailhat (Puy-de-Dôme) (**fig. 502**), une à Saint-Julien de Chauriat (Puy-de-Dôme) (**fig. 503**), une autre à Sainte-Martine de Pont-du-Château (Puy-de-Dôme) (**fig. 504**). À Lempdes-sur-Allagnon (Haute-Loire) un exemplaire est présent dans le chœur (**fig. 505**), alors qu'à Saint-Genès de Combronde c'est dans le transept (**fig. 506**). Lors de notre analyse de Saint-Nectaire nous avons fait référence au portail de Mars-sur-Allier (**fig. 509**), mais il faut citer aussi les portails de Saint-Denis de Chemilly (Allier), de Notre-Dame de Chassignolles (Haute-Loire) (**fig. 520**), de Saint-Michel d'Aiguilhe (Haute-Loire) (**fig. 507**) et Saint-Saturnin de Leyvaux (Cantal) (**fig. 508**), sans que cette liste soit exclusive.

Le portail de Saint-Denis de Chemilly (**fig. 510**) est assez caractéristique de nombreux portails rencontrés dans la région : une porte surmontée d'un linteau en bâtière (ici sans décor) encadrée dans un ensemble composé de voussures multiples en plein cintre retombant sur des ébrasements à ressauts dont les colonnes, adossées dans chaque ressaut, portent des chapiteaux souvent très simples, surtout ornés de feuillages.

Ici les trois arcs constituant les voussures sont ornés d'oves, de denticules (ou dents de scie) et de motifs végétaux en très faible relief. La comparaison avec d'autres portails, en particulier celui de Saint-Nicolas de Nonette, où les denticules sont doublées d'étoiles et encadrées par un zodiaque, autorise à penser à l'idée classique de la voûte du ciel encadrant l'entrée. Les denticules semblent en effet un motif récurrent dans la région pour représenter le ciel sur les portails d'un roman plutôt tardif.

On aurait alors les feuillages des chapiteaux faisant référence à la terre, complétant le schéma cosmologique commun à tous les portails : en bas la terre, la vie terrestre, ou encore les épisodes de la vie terrestre du Christ (comme à Notre-Dame-du-Port) ; en haut, le ciel sous différents aspects, simples étoiles ou Christ en gloire dans l'au-delà.

À Chemilly, les trois colonnes de chaque ébrasement portent chacune un chapiteau (**fig. 511**) : à gauche une tête crachant des feuillages sur le chapiteau le plus proche de la porte, suivi de deux chapiteaux à motifs végétaux ; à droite (en partant également de la porte) des végétaux, des personnages et des animaux. L'ensemble des six chapiteaux formant une sorte de frise, en-dessous du ciel, donc sans doute une représentation de la vie sur terre dont il faut préciser les éléments. Dans la partie droite, végétaux, personnages et animaux peuvent être compris comme une énumération des éléments rencontrés sur terre ; alors que dans la partie gauche la tête crachant des végétaux apporte une idée plus dynamique et n'est pas en contradiction avec notre lecture de celle de Saint-Nectaire : l'hypothèse de la nature créatrice.

b Les éléments réduits à une tête

Qu'une tête puisse représenter la terre, ou plutôt sa capacité de création continue, renvoie à des habitudes ancrées dans les représentations de l'Antiquité où les éléments sont souvent représentés par des têtes. Rappelons, par exemple, l'Océan figuré par une tête coiffée de pinces de crabe, crachant ou non de l'eau, des animaux marins dans sa barbe⁹⁴². Cette habitude se perpétue à l'époque romane, comme par exemple dans les peintures de Saint-Chef-en-Dauphiné, sur lesquelles le fleuve cosmique entourant la terre est représenté sous cette forme⁹⁴³. On peut citer aussi la mosaïque de Saint-Nicolas de Die (Drôme) sur laquelle les quatre fleuves du paradis coulent d'une tête coiffée de pinces de crabe (**fig. 512**).

Pour les autres éléments (terre, air, feu) les exemples sont plus rares mais l'idée est bien présente. Hildegarde de Bingen, dans sa deuxième vision⁹⁴⁴ représente les vents sous la forme de têtes d'animaux soufflant (léopard, loup, lion et ours), elle explique que les vents tempèrent le monde de leur souffle, puis détaille les caractères de chacun (**fig. 513**), montrant que c'est l'énergie de chacun qui ressemble à la nature de ces animaux⁹⁴⁵. On retrouve cette iconographie, par exemple, dans la Bible de Souvigny, où la tempête qui perturbe le voyage de Jonas est représentée par une tête d'ours crachant un long ruban blanc sur la voile du bateau⁹⁴⁶ (**fig. 514**). D'ailleurs, pour Hildegarde, l'ours « évoque la foule des ouragans et des angoisses qui assaillent notre corps »⁹⁴⁷.

Tout ceci pour envisager que la tête de Chemilly, et sans doute aussi celles des autres églises, représente une sorte de personnification de la terre en tant qu'élément vivant et créateur de vie, (ou plus simplement montrer que la nature est vivante), cette vie terrestre qui s'étale en frise de chaque côté de la porte, participant à la vision cosmologique de l'entrée de l'église. D'autres portes, en Auvergne sont composées sur la même pensée. Citons en particulier la petite église de Leyvaux (Cantal) : le schéma est encore plus simple et donc encore plus lisible : un arc orné d'étoiles surmonte un linteau orné d'une tête crachant des végétaux qui forment des rinceaux de chaque côté (**fig. 508**). Là

⁹⁴² Les exemples les plus proches géographiquement sont sans doute ceux de Vienne, conservés au musée et répertoriés par Janine LANCHÀ, *Les mosaïques de Vienne*, Presses universitaires de Lyon, 1990. Les numéros 5, 13 et 24 du catalogue montrent le dieu Océan sous cette forme et parfois entouré de poissons.

⁹⁴³ FRANZ 2008, p. 164 et suivantes.

⁹⁴⁴ HILDEGARDE éd. GORCEIX, p. 17.

⁹⁴⁵ *Ibid.* p. 29.

⁹⁴⁶ CAHN, STIRNEMANN 2007, p. 49.

⁹⁴⁷ *Op. cit.* p. 29.

aussi le ciel, de forme ronde, est placé au-dessus de la terre se déployant horizontalement, l'ensemble est ici placé au-dessus de la porte, encadrant un tympan actuellement vide. Un exemple plus savant est celui du portail de Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy-en-Velay, avec là aussi le ciel en haut et la terre juste au-dessus de la porte, dans un ensemble complexe dont les scènes sont séparées par des rinceaux produits par des têtes (**fig. 507**).

c R La nature créatrice

Si l'on retient l'idée de la force créatrice de la nature, l'étude de Guy De Lage sur Alain de Lille (1114-1203)⁹⁴⁸ est particulièrement intéressante. Il explique les idées sur la nature contenues dans l'*Anticlaudianus* : Dieu aurait suscité un ordre naturel des choses et depuis, les choses seraient faites par la nature. Cette création étant en quelque sorte le miroir de la création divine qui se situerait au niveau du divin, dans la pensée de Dieu. L'idée étant sans doute qu'il n'est pas digne de Dieu de s'impliquer directement dans ce qui est matériel. Dieu aurait donc créé le point de départ de la vie qui, maintenant, en tant que « *muable* », prolongerait sa création, les « idées » divines seraient les « formes » créées de tous les êtres. L'auteur explique : « Ainsi donc Nature n'a pas reçu en partage l'initiative et l'autonomie absolue ; elle est subordonnée au Créateur et ne le conteste nulle part » ; elle se dit « sa vicaire » dans le *De planctu*. Mais Alain lui fait cependant la part belle ; elle est garante de l'ordre du monde et souveraine dans son domaine, comme peut l'être le vassal royal dans la mouvance d'un suzerain qui ne l'inquiétera pas. Cette figure littéraire, l'héroïne du *De planctu naturae* et de l'*Anticlaudianus*, n'a pas été inventée pour les besoins de la cause ; elle correspond bien à la notion, qui est soigneusement élaborée chez le philosophe et suffisamment vivante dans sa pensée, d'une sorte de puissance intermédiaire entre Dieu et l'homme. »⁹⁴⁹ Alain de Lille est un auteur un peu tardif, mais cette même philosophie est déjà présente chez Thierry de Chartres (dates incertaines mais actif vers 1150) ou Guillaume de Conches (son contemporain) : « [...] parce qu'il (Dieu) voulut que toutes les choses soient bonnes, il ne laissa aucune propagation du mal [...] parce qu'il ne fit pas de mauvaises créatures ni n'attribua une mauvaise nature à une créature. Mais ensuite, c'est à partir d'elle-même que la nature corrompue a confectionné le mal. [...] On ne doit pas dire que c'est par nature que l'homme pêche mais par la corruption de la nature. »⁹⁵⁰ Cette idée que ce n'est pas Dieu qui fabrique directement permet donc aussi de régler la grave question du mal.

L'exemple de Bernard Silvestre, moine de Tours⁹⁵¹ (vers le milieu du XII^e siècle) est particulièrement intéressant. Son œuvre principale *De mundi universitate*⁹⁵², est tellement imprégnée de citations, d'expressions et d'idées antiques, que son langage, totalement allégorique, mélange les personnages mythologiques et les idées chrétiennes. Il s'agit d'un commentaire de la création du monde de la Genèse, donc un *Hexameron*, mais très libre, mêlant prose et vers, où le paganisme de la forme risque de dissimuler le christianisme du fond. Le texte est divisé en deux parties, la première traitant du *Megacosmos*, la seconde du *Microcosmos*, c'est-à-dire le petit monde qu'est l'homme⁹⁵³. Il explique, entre autre, la double naissance des choses : une naissance éternelle dans la pensée de Dieu et une naissance temporelle dans leur être sensible. La nature est pour lui la fécondité génératrice des choses, elle est la production des êtres décrétés par Dieu, elle est à son service. Bernard Silvestre fait partie « des penseurs chrétiens qui se sont particulièrement intéressés à trouver une interprétation

⁹⁴⁸ RAYNAUD DE LAGE 1951.

⁹⁴⁹ *Ibid.* p. 62-63.

⁹⁵⁰ GUILLAUME DE CONCHES éd. JEAUNEAU, p. 117.

⁹⁵¹ Longtemps confondu avec Bernard de Chartres.

⁹⁵² GILSON 1928.

⁹⁵³ *Ibid.* p. 9.

philosophique et rationnelle de la Genèse.⁹⁵⁴» Les images étant des représentations liées aux pensées des concepteurs, constater que l'imprégnation des esprits par les textes antiques est totale, permet de montrer que les références aux formes antiques dans les chapiteaux ne sont pas étonnantes.

Si, sur les portails, le schéma traditionnel du ciel au-dessus de la terre a permis d'envisager une explication pour ces têtes, on peut se demander si, placées dans d'autres parties de l'église, elles ont le même rôle. On peut répondre « oui » à cette question si l'on considère que tous les chapiteaux à feuillages des églises forment une sorte de fond, d'univers dans lequel viennent s'insérer les sujets plus explicites, de la même façon que la frise formée par les chapiteaux du portail de Chemilly qui contient elle aussi un exemplaire d'humain et d'animaux. Tous les personnages, les animaux, les scènes figurées, feraient partie du monde terrestre, et apparaîtraient dans la nature selon le schéma choisi par le concepteur. Reste que l'emplacement de ces têtes ne semble pas répondre à une logique évidente. D'ailleurs, comme l'ont bien fait remarqué les auteurs du *Monde roman*, cette végétation ne ressemble pas à la végétation réelle, n'est pas représentée sous une forme réaliste, mais « est produite pour rendre sensible et honorer [...] une vitalité spirituelle qui habite l'église matérielle et qu'elle diffuse à travers elle comme la transversalité d'un principe (re)vitalisant- articulant une vitalité sensible (d'après la chute) et une vitalité spirituelle d'après l'Incarnation. »⁹⁵⁵ Cette végétation pensée, réinventée, qui serait là pour rendre évident que tout ce qui est représenté dans l'église, peut donc se comprendre sur plusieurs niveaux de signification, elle a été repensée et doit être lue selon une pensée chrétienne.

De plus, d'autres petites têtes, insérées au milieu de la tige, semblent également montrer l'aspect vivant de ce monde végétal têtes animales ou humaines : tête animale à Notre-Dame-du-Port (Ng6) (**fig. 515**), ou bien plus humaine à Saint-Austremoine d'Issoire (en plusieurs exemplaires) (**fig. 516**) ou encore à Maringues (**fig. 517**). Ces têtes rappellent celles des lettres enluminées de certains *scriptoria*, par exemple celui du Mont-Saint-Michel⁹⁵⁶ (**fig. 518**), dont les manuscrits portent des exemples particulièrement nombreux, faisant penser à une marque de fabrique, une sorte de signature. On voit, sur ces exemples, que les têtes sont soit placées au milieu d'une tige, soit en début de motif, rejoignant ainsi les têtes crachant les végétaux et montrant sans doute l'interchangeabilité des deux iconographies. L'image du folio 1 du manuscrit 102 regroupe d'ailleurs les deux solutions : en haut, une tête engoulant une large tige décorée de feuillages et produisant des entrelacs ; en bas, des têtes crachant des feuillages. On retrouve ces deux solutions dans de nombreuses églises du Bourbonnais, comme par exemple sur le portail de l'église Sainte-Madeleine de Saint-Hilaire-la-Croix (Allier) où des chapiteaux portant des têtes au centre des corbeilles végétales encadrent l'entrée de l'église (**fig. 519**) : dans cette zone géographique les pilastres remplacent souvent les colonnes et les motifs de rinceaux crachés par des têtes sont très nombreux.

Si l'on envisage une comparaison entre les enluminures des *incipit* et les sculptures étudiées, cela laisserait penser que ces figures marquent le début de quelque chose, comme les lettrines marquent le début d'un chapitre. À Notre-Dame-du-Port, la tête engoulant une tige marque la transition entre l'avant-nef et la nef, mais à Saint-Austremoine d'Issoire les trois chapiteaux concernés sont répartis le long de la nef de façon régulière dans la moitié sud, et tous orientés vers le sud : tête crachant des végétaux au deuxième pilier (S2S), têtes au milieu des tiges (S4S et S7S). L'équivalence est donc loin d'être acquise.

⁹⁵⁴ *Ibid.* p. 23.

⁹⁵⁵ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 90.

⁹⁵⁶ DOSDAT 2006.

Comme souvent, la logique nous échappe et doit être particulière à chaque bâtiment. À Lempdes-sur-Allagnon (Haute-Loire) (**fig. 505**), la tête est placée au niveau de la baie nord du chœur et fait face à la représentation d'un ange. L'opposition terre-ciel se retrouve donc ici de façon inattendue, plaçant les deux éléments au même niveau. À Notre-Dame de Mailhat (Puy-de-Dôme), deux têtes, à l'entrée du chœur font face à deux aigles (**fig. 531**), permettant, là aussi, d'évoquer une opposition du même ordre. Mais à Saint-Julien de Chauriat (Puy-de-Dôme) (**fig. 503**), deux chapiteaux avec têtes sont placés, l'un à l'entrée nord du transept et l'autre au niveau de l'avant-nef, les deux groupes encadrant, en quelque sorte, les deux colonnes de la nef, mais aucune opposition n'est visible, les chapiteaux leur faisant face sont entièrement végétaux. À Saint-Genès de Combronde (Puy-de-Dôme) deux chapiteaux reprennent le sujet et encadrent l'entrée du chœur: une tête d'homme crache des fruits en forme de pomme de pin et des quadrupèdes crachent des végétaux (**fig. 506**). La première fait face à une autre tête d'homme simplement placée au dé, l'autre fait face à un entrelacs de végétaux. À Sainte-Martine de Pont-du-Château (Puy-de-Dôme) (**fig. 504**) deux têtes humaines placées aux angles de la corbeille ouvrent largement la bouche, mais les volutes semblent plutôt passer devant qu'en sortir : autre idée ou incapacité du sculpteur ? Ces volutes, qui se rejoignent sur la face principale, se divisent en deux niveaux : en bas elles tombent à la verticale, en haut elles encadrent une tête d'animal cornu. Toutes ces images nous laissent perplexes, la variété est impressionnante et aucune pensée ne peut être généralisée.

Pour terminer ce tour d'horizon des représentations de têtes crachant des végétaux, citons le portail de Notre-Dame de Chassignolles (Haute-Loire) (**fig. 520**) sur lequel une autre solution est visible. Le portail se compose de deux larges voussures reposant sur les chapiteaux de deux colonnes appliquées dans les ressauts des ébrasements. L'arc extérieur est orné de dents de scie et encadré par un rouleau dont le claveau central représente une tête. Il s'agit d'une tête animale munies de petites cornes et montrant une gueule aux babines retroussées et largement ouverte, qui crache, de chaque côté, toute une frise de feuilles géométrisées, toutes identiques, séparée par des anneaux moulurés, qui descendent le long de ce rouleau. Cette frise se termine, de chaque côté, par un être anthropoïde indéterminé qui tient ce qui ressemble à un arbre. Le fait que chaque feuille soit indépendante les différencie déjà du motif habituel des rinceaux végétaux et pose problème. D'autre part, ayant envisagé que les dents de scie soient une représentation du ciel (selon un schéma récurrent dans la région), il est alors difficile de penser qu'une image de la terre créatrice puisse se trouver en parallèle, d'autant plus qu'elle est représentée sous une autre forme sur les chapiteaux, en-dessous⁹⁵⁷. On peut penser que la régularité des feuilles renvoie, comme les dents de scie, à une idée de répétition, de continuité et donc d'éternité. Peut-on alors envisager l'idée de la création originelle, ce qui ferait de cette tête une image de la matière première ? Cela ne semble pas convaincant, en général on trouve, à l'emplacement de cette frise, un zodiaque ou des étoiles. On a vu que les têtes pouvaient servir à la représentation des divers éléments, on pense alors plutôt à une image du temps, ce qui correspondrait bien à cette idée d'infini et de régularité. D'autant plus qu'il existe, par exemple, des personnages représentant l'année, sur des illustrations cosmologiques. Le problème est alors de comprendre ces êtres tenant des arbres qui semblent conclure, mettre un terme à cette frise et, pour le moment, nous n'avons pas d'hypothèse à proposer.

Récapituler les têtes rencontrées et leur emplacement dans le bâtiment (**plan 25**) n'apporte pas de renseignements intéressants, le nombre de chapiteaux concernés dans les églises étudiées est peu important, mais un chapiteau peut regrouper plusieurs de ces têtes.

⁹⁵⁷ GUILLAUMONT 2002, p. 35-39.

d- Le haut et le bas, l'ordre et le désordre.

La tête crachant des végétaux semblait, dans les premières observations, facile à conceptualiser, mais le problème s'avère finalement plus large et plus complexe que prévu. L'habitude de personnifier les éléments, remontant à l'Antiquité, s'est complexifiée et les intentions en deviennent parfois illisibles pour nous. Il faut revenir au début et réexaminer l'exemple de Saint-Nectaire (**fig. 509**) : la tête crachant des feuillages est placée en haut de la corbeille, les volutes formées sont très symétriques, et nous l'avons mise en relation avec le tympan de Mars-sur-Allier, sur lequel une figure équivalente se trouvait également placée en haut, au-dessus d'un Christ en gloire ; à Saint-Nectaire, cette tête est mise en parallèle avec une feuille isolée, placée en bas de la corbeille, de façon dissymétrique, sur le chapiteau d'en face, et les deux sujets sont visibles ensemble en entrant par la porte sud. L'idée serait-elle cette opposition entre le haut et le bas ? En bas, la terre, et cette feuille très précise et très réaliste, montrant les merveilles de la création sur terre et, en haut, la création pensée par Dieu, tout cela rejoignant d'une façon très différente les textes d'Alain de Lille. Ou bien faut-il penser plutôt à l'ancienne terre opposée à la nouvelle, le monde d'ici-bas opposé au monde futur, idéalisé, organisé géométriquement en volutes symétriques, spiritualisé ?

D'autres questions se posent alors : est-ce que les volutes régulières, ou encore les entrelacs qui semblent parfois un équivalent, peuvent produire du sens ? En effet, sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port (Ng1) (**fig. 521**), en haut de la corbeille, sur un bandeau horizontal étroit, une tête animale crache des feuillages désordonnés sur la face de droite ; ces tiges se transforment, sur la face principale, en entrelacs géométriques, composant des losanges imbriqués, puis redeviennent végétaux sur la face de gauche ; les brins s'organisent alors pour former de grands losanges réguliers dans lesquels viennent s'insérer des feuilles en forme de palmettes. Tout ceci sans interruption, les mêmes brins se prolongeant pour former le dessin suivant. Tout se passe comme si le désordre végétal initial se transformait en ordre après être passé par une phase de géométrisation. On pense alors à l'étude de Jean-Pierre Caillet sur des chandeliers liturgiques⁹⁵⁸ dont le décor est constitué de rinceaux peuplés : en bas, l'homme se débat dans un environnement tentaculaire, un monde où le désordre règne et exprime le mal ; en haut, proche de la lumière, les rinceaux sont réguliers, s'estompent pour devenir le fond des scènes, c'est le monde pacifié par l'intervention divine. Plus localement, on peut aussi faire un rapprochement avec un petit chapiteau de la chapelle Sainte-Madeleine à Saint-Saturin (**fig. 522**), sur lequel des brins, en partie végétaux, s'entrelacent sans ordre sur la face droite puis, après leur passage dans un cercle dans lequel ils se croisent à angle droit, tracent, sur la face gauche, une sorte de « 8 » enserrant un autre cercle : à droite le désordre, à gauche l'ordre géométrique. On trouve donc ici la même disposition que sur le chapiteau de Notre-Dame-du-port : de la droite vers la gauche, désordre, géométrie, ordre.

Sans que l'on puisse vraiment tirer des conclusions précises, on comprend, à partir de tous ces exemples que l'ordre a quelque chose à voir avec le divin, avec le ciel, alors que le désordre renverrait plutôt à la vie terrestre et au mal. Cette idée n'est pas nouvelle, c'est un concept de base qui transparaît partout, même dans les compositions les plus prestigieuses comme l'abside de San Clemente de Rome sur laquelle la vie, pacifiée par la croix, s'étale en rangées régulières de cercles formés de rinceaux végétaux.

⁹⁵⁸CAILLET 1999.

4 Les entrelacs (plan 26) (tableau 6)

Durant la période précédente, les entrelacs sont à l'honneur et constituent le décor privilégié des chapiteaux carolingiens. Reprendre cette iconographie à la période romane pourrait constituer un hommage, une référence à cette époque, pas si éloignée, et qui représente sans doute celle des ancêtres proches. Mais, en Auvergne, les chapiteaux romans dont les corbeilles sont remplies par des entrelacs sont rares. On peut citer ceux du transept de Saint-Étienne de Maringues, sur lesquels des entrelacs constituent le motif central, et ceux de Saint-Genès de Thuret, sur lesquels il faudra revenir. Les figures composées d'entrelacs sont d'habitude beaucoup plus modestes et ne constituent en général qu'un détail du décor.

a Entrelacs au dé des chapiteaux

En effet, un nombre non négligeable de chapiteaux reprenant le modèle corinthien possèdent, à l'emplacement de la petite fleur du dé de chaque face, un motif d'entrelacs. L'ensemble le plus significatif est le rond-point de Notre-Dame d'Orcival où deux chapiteaux, l'un au nord (Nr2), l'autre au sud (Sr1), concentrent sept de ces motifs (**fig. 523**) : cinq fois le motif forme un « 8 » horizontal, une fois il est basé sur un carré et, pour le dernier, sur un cercle. Mais contrairement aux fleurs des chapiteaux corinthiens qui sont comme posées sur l'abaque ou au dé, ces entrelacs sont formés par des brins issus des feuillages. Ils ne sont donc pas indépendants mais naissent de cette végétation et en constituent en quelque sorte le produit, à la façon d'une fleur ou d'un fruit : cette végétation produirait donc aussi de l'abstrait ? Peut-on alors penser que, à la façon des fleurs ou des fruits, cette végétation peut produire aussi une idée, une pensée, un concept ?

Le huit horizontal renvoie traditionnellement au chiffre 100 ou à l'infini, à la résurrection⁹⁵⁹, le carré à la terre (à cause des quatre points cardinaux), à la matérialité. Mais ici les deux figures ne sont pas formées de la même façon : alors que le « 8 », que l'on perçoit, est formé, en fait, de deux boucles imbriquées, le carré est bien une figure indépendante des deux lignes qui le traversent. Quant au cercle, il est le centre d'un entrelacs plus complexe, mais lui aussi est une figure indépendante. On constate donc que les brins issus des végétaux produisent le « 8 » horizontal mais ne font que traverser le cercle et le carré. Le propos est donc différent. Il faut donc examiner les figures séparément.

La forme carrée est citée dans la Bible uniquement dans l'Ancien Testament à propos de la forme de l'autel⁹⁶⁰ ou de l'architecture⁹⁶¹, et dans l'Apocalypse comme forme de la Jérusalem céleste⁹⁶². Elle est donc peu citée et ne renvoie qu'à des éléments architecturaux.

Le cercle, au contraire, est une figure très employée mais particulièrement ambiguë. Dans la Bible, il est essentiellement employé pour désigner le globe de la terre, comme dans le chapitre 8 des

⁹⁵⁹ Depuis que saint Augustin a répété que les chiffres étaient bourrés de secrets et étaient l'invisible nervure de la création. Voir à ce propos l'étude très complète : PONTET s. d., p. 283 et suivantes, et en particulier pour le « 8 », p. 297.

⁹⁶⁰ Ex. (XXVII, 1) : l'autel des holocaustes est carré ; Ex. (XXX, 2), (XXVII, 25) : l'autel du parfum est carré.

⁹⁶¹ III R. (VII, 5) : poutres carrées posées sur les colonnes du palais de Salomon ; III R. (VII, 31) : entrecolonnements carrés des supports du bassin d'airain du temple de Salomon ; Ez. (XL, 47), (XLI, 21) : parvis carré du temple de Salomon ; Ez. (XLIII, 16) : autel carré ; Ez. (XLV, 2) : forme carrée prévue pour la ville sainte.

⁹⁶² Ap. (XXI, 16) : La Jérusalem céleste bâtie en carré.

Proverbes qui résume l'œuvre de la Sagesse (rappel de la création du monde) : « globe de la terre »⁹⁶³, « entourait d'un cercle les abîmes »⁹⁶⁴, propos repris dans le livre de Job⁹⁶⁵. Le ciel, dans la Bible, est plutôt comparé à une voûte : « en haut une voûte éthérée »⁹⁶⁶. Dans les visions d'Hildegarde, c'est l'univers entier qui s'organise en cercle. Alors que sur les portails romans, la voûte du ciel, reprise systématiquement, s'oppose à la terre plus linéaire ou rectangulaire. Pourtant, le cercle, en tant que figure parfaite va devenir une image du ciel, ou encore de la roue du temps dont le Christ lui-même devient le centre : « Son éternité est comme le point central de tout ce qui est dans le temps et à son immobile simplicité sont toujours également présents le circuit et la roue du temps. »⁹⁶⁷ Il est particulièrement intéressant de noter qu'à la fin de l'époque romane, des oculi semblent remplacer la figure du Christ sur les façades, entourés de la même façon par les quatre vivants. On peut citer la façade de la chapelle Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône) (**fig. 524**) ou encore l'église San-Pietro, Tuscania (Latium, Italie) (**fig. 525**), la cathédrale de Spolète, etc.

Mais ici le cercle est traversé par deux lignes. Comment alors, dans ces conditions, comprendre les cercles qui se trouvent sur les chapiteaux, traversés par des lignes plus ou moins végétalisées ? Peut-on envisager qu'ils représentent le Christ ou le ciel, à cause de l'idée de perfection géométrique qui s'en dégage ?

Dans l'église de Saint-Genès de Thuret, trois chapiteaux (**fig. 526**) portent des variantes de cette même iconographie, mais le schéma occupe toute la surface de la corbeille : deux tiges se croisent à angle droit dans un cercle, formant avec lui un entrelacs et, en sortant, produisent des feuilles ou des fruits. Si l'on admet que le cercle représente soit le ciel soit le Christ, on comprend que la plante, en passant par Dieu se développe et fructifie. D'autre part, la plante ou l'arbre est très souvent utilisée, comme on l'a déjà noté, comme image pour représenter l'homme qui pousse et produit de bons fruits. Cette métaphore est employée dans la Bible à plusieurs reprises, comme par exemple dans le texte de Jérémie⁹⁶⁸ : « Béni l'homme qui se confie dans le Seigneur, et dont le Seigneur sera l'espérance. Il sera comme un arbre que l'on transplante sur le bord des eaux [...] Et sa feuille sera verte et au temps de la sécheresse il ne sera pas en peine, et jamais ne cessera de faire du fruit. » Citons également un texte d'Ézéchiel⁹⁶⁹ ou encore le psaume (I, 3) dans lesquels l'homme est également comparé à un arbre planté près de l'eau qui est toujours vert et produit son fruit. Les exégètes vont largement relayer cette idée à commencer par Origène qui, commentant justement le texte de Jérémie, explique que l'homme doit porter du fruit⁹⁷⁰. Grégoire le Grand compare lui aussi l'homme juste, recouvrant la vie dans l'au-delà, à un arbre coupé qui reverdit⁹⁷¹. Pour revenir à des textes plus contemporains des chapiteaux, citons Gueric d'Igny qui abuse de la figure de l'arbre et montre donc que l'image est toujours d'actualité. Dans deux sermons pour la fête de saint Benoît il explique : « Celui-ci (Benoît) a poussé ses racines jusqu'à l'eau [...] C'est qu'il a conscience qu'il est planté dans la foi et enraciné dans la charité [...] Alors pourquoi cet arbre béni craindrait-il la chaleur ou se soucierait-il de la sécheresse, lui qui a l'eau vive, c'est-à-dire la grâce de l'esprit, ne cesse de fournir le suc vital de l'espérance et de la charité, pour que son feuillage soit toujours vert, c'est-à-dire sa parole toujours pleine de grâce et de vérité et qu'il ne cesse jamais de porter comme fruit toute

⁹⁶³ Pr. (VIII, 26 et 31).

⁹⁶⁴ Pr. (VIII, 27).

⁹⁶⁵ Jb. (XXXVII, 12).

⁹⁶⁶ Pr. (VIII, 28).

⁹⁶⁷ GUERRIC D'IGNY S. C. 202, p. 53.

⁹⁶⁸ (XVII, 7-8)

⁹⁶⁹ (XLVII, 12)

⁹⁷⁰ ORIGÈNE S. C. 238, p. 195.

⁹⁷¹ GRÉGOIRE LE GRAND S. C. 212, p. 53 et suivantes

espèce d'œuvres de piété. »⁹⁷² Pour terminer, citons Honorius qui ne parle pas directement de l'homme, mais compare ses sentiments et ses actes à un arbre : « L'amour est comparé à cet arbre [...]. La racine qui s'enfonce dans la terre c'est l'amour par lequel on honore le prochain sur la terre. Le tronc qui s'élève dans les hauteurs, c'est l'amour honorant Dieu. Les branches de l'arbre ce sont les différentes vertus de charité ; les feuilles ce sont les bonnes paroles ; les fleurs la bonne volonté ; le fruit les bonnes œuvres, la semence la sainte doctrine [...] »⁹⁷³ On pourrait multiplier les citations, tant cela semble un lieu commun : l'arbre c'est l'image de l'homme sur le plan spirituel et, dans tous ces exemples, les feuilles représentent toujours les paroles, les fruits figurant les actes.

Partant de ces deux observations (l'arbre c'est l'homme et le cercle c'est Dieu) on peut comprendre que lorsque l'arbre traverse le cercle et produit des feuilles et des fruits, il représente l'homme qui passe par Dieu, produit de bonnes paroles et de bonnes œuvres. Cette conclusion peut être appliquée à deux des chapiteaux de Saint-Genès de Thuret sur lesquels les entrelacs ressemblent vraiment à des arbres (N1S et N3E), mais le troisième montre des tiges séparées, Est-ce la même chose ? On peut penser à des nuances, des variations de l'idée qui nous échappe. Mais pour les entrelacs traversant des cercles placés au dé des corbeilles, il faudrait penser à une vision élargie, comme si les figures de Saint-Genès de Thuret étaient des sortes de zoom.

À l'opposé de ces entrelacs simples, basés sur le cercle, il faut revenir sur celui de Saint-Étienne de Maringues (**fig. 527**) dont la complexité fait penser à un labyrinthe. En latin « entrelacer », se dit *implicare*, verbe qui signifie aussi embarrasser, empêcher, embrouiller, mêler, etc. Ce mot n'est employé que deux fois dans la Vulgate, d'abord dans la seconde épître à Timothée (II, 4) : « Quiconque est enrôlé au service de Dieu, ne s'embarrasse point dans les affaires du siècle, afin de satisfaire celui à qui il s'est donné. » Et dans la seconde épître de Pierre (II, 20) : « [...] s'engager de nouveau dans les souillures du monde [...] » On comprend alors qu'un entrelacs peut signifier un embarras, un problème, lié au monde d'ici-bas, donc l'opposé du précédent, rejoignant ainsi la notion générale d'ordre et de désordre. On peut alors poser comme hypothèse de lecture pour le chapiteau de Maringues, que le cavalier s'apprête à entrer dans les « embarras » du monde et que l'autre (le même ?) en est sorti. Ce qui n'est pas plus éclairant.

Deux chapiteaux de Notre-Dame-du-Port (N3E et S6E) (**fig. 528**) ont des entrelacs au dé de chacune de leurs trois faces, on constate que le cercle (ou l'ovale sur l'un) n'est pas sur la face principale, mais sur celle de droite. Sur les autres faces on a, à chaque fois un carré sur la face gauche alors que les faces principales sont différentes : un carré et un entrelacs sans figure indépendante.

Que conclure ? Que la variété est la règle, que rien n'est évident et que si l'on envisage une pensée symbolique telle qu'elle a été posée pour Thuret, c'est-à-dire une figure de l'esprit de l'homme, on est bien embarrassé quand il s'agit du carré ou des autres solutions. D'autant plus que l'emplacement au dé de la corbeille n'est pas la seule position utilisée.

b Ré Entrelacs à d'autres emplacements.

Si l'on essaie de récapituler les emplacements des entrelacs sur la corbeille des chapiteaux, puis l'emplacement de ces chapiteaux dans les bâtiments (**plan 26**), on constate que les entrelacs placés au dé se rencontrent aussi bien dans le chœur que dans la nef, les entrelacs placés en bas de la corbeille ne se rencontrent que dans la nef, et plutôt dans la partie ouest, mais deux exceptions à

⁹⁷² GUERRIC D'IGNY S. C. 262, p. 41-42 ; HILDEBERT DE LAVARDIN S. C. 202, p. 58.

⁹⁷³ P. L. 172, 278, *Expositio in psalmos selectos*,.

Notre-Dame-du-Port (fenêtre axiale et chapiteau du péché originel du rond-point) perturbent l'observation. Pour finir, les entrelacs conçus comme motif central sont concentrés autour du chœur.

Mais le nombre d'ensemble étant restreint, il est bien difficile de conclure à une statistique fiable et significative.

c \acute{R} Entrelacs comme sujet central.

En dehors de Saint-Genès de Thuret, seule l'église de Saint-Étienne de Maringues pose les entrelacs comme sujet principal : deux chapiteaux au niveau du transept et un dans le déambulatoire. Le premier entrelacs (NtrS) est une figure indépendante placée entre deux larges feuilles, il est constitué d'une ligne droite oblique et centrale autour de laquelle s'entrelace une ligne formant un « 8 » vertical, au-dessus est placée au dé et dans le creux ménagé par l'entrelacs, une petite tête de personnage (autant que l'on puisse en juger à cause de l'usure et de la distance). Le deuxième (cha-N2) (**fig. 529**) est placé dans la chapelle axiale et l'entrelacs sert de corps à un personnage ou plutôt est surmonté d'une tête : deux branches feuillues traversent un carré posé sur l'angle. Quant au troisième, le plus complexe, il est encadré d'un cavalier et d'un personnage à pied comme nous l'avons déjà noté.

Conclusion

Les modèles antiques ont été très largement dépassés, et le chapiteau corinthien a été modifié pour donner du sens, chrétien, à cette végétation. Des éléments signifiant y ont été insérés pour exprimer une vision du monde terrestre : idée de création, de vitalité, et de rapport à l'homme. Car, finalement, c'est à l'homme qu'est destiné ce décor : il doit pouvoir y trouver des métaphores de sa propre condition, et exprimer sa propre capacité à créer. Mais également, par la variété infinie des propositions, admirer l'œuvre infinie du Créateur. C'est ce que préconisent de nombreux auteurs

III \acute{R} Les caulicoles centraux

Le deuxième élément constitutif du chapiteau corinthien à se modifier est le caulicole. Il se développe, prend la place centrale et se transforme⁹⁷⁴. Les variantes sont nombreuses et donc difficilement classables. On peut tout de même distinguer trois groupes principaux : les caulicoles gardant leur aspect traditionnel (tige, bague, deux directions de feuillages) ; les caulicoles qui gardent la tige et la bague mais se divisent en deux volutes ; et enfin ceux qui deviennent une simple tige se divisant en deux embranchements. Dans la plupart des cas, les couronnes de feuilles disparaissent au profit de feuilles plus importantes venant occuper l'espace laissé libre de chaque côté du motif central.

a \acute{R} Caulicole central

Le modèle antique du caulicole, avec tige, bague et feuilles s'étalant de chaque côté en sortant directement de cette bague, se retrouve dans tous les édifices étudiés, au moins en un exemplaire. C'est à Notre-Dame-du-Port qu'ils sont les plus nombreux et les plus variés (une quinzaine) : deux d'entre eux (N6O et S6N) (**fig. 530**) conservent même la couronne de feuille à la base de la corbeille ; deux autres (Nr2-a et S3O) sont accompagnés de deux caulicoles plus petits marquant les angles de la corbeille ; cinq ont des racines bien visibles (Nd6, N1O, N1E, N5O et Sg3) incitant à les voir comme

⁹⁷⁴ Laurence Cabrero-Ravel avait déjà noté ce fait dans son chapitre concernant les « tendances simplificatrices » et les « altérations du corinthien » : le caulicole devient le motif principal et laisse une place restreinte aux éléments corinthiens, dans CABRERO-RAVEL 1995, p. 160-161.

des arbres(**fig. 531**). Plusieurs ont la tige principale ou les rameaux annexes torsadés ou composés de chevrons. Dans tous les exemples retenus, à de rares exceptions près, tous ces caulicoles produisent, entre les deux embranchements, une feuille, une fleur ou un fruit qui, soit est issu d'une troisième tige sortant de la bague, soit est issu des deux feuilles latérales qui, en se rejoignant au centre, compose ce motif. On note donc que, contrairement au caulicole antique, la fleur, par exemple, n'est plus un motif indépendant et décoratif, mais qu'elle est installée de façon logique, pour ne pas dire naturelle, comme faisant partie de la plante. On constate donc une recherche d'une évocation de la nature mais non d'une représentation naturaliste.

Peut-être faut-il, pour saisir l'intention du concepteur, appliquer aux œuvres sculptées la même exégèse que celle utilisée par les contemporains pour les textes : les trois (ou quatre) niveaux classiques de compréhension⁹⁷⁵. On aurait alors d'abord le niveau historique, naturel : les plantes montrent le monde d'ici-bas, tout pousse, se développe et produit du fruit, c'est la Création de Dieu. Puis le niveau allégorique, qui, recherche le sens caché, spirituel : l'homme comprend les merveilles de Dieu, la beauté de la création, sa perfection, à travers la plus modeste des plantes, et elles lui sont un modèle, lui aussi, doit croître (spirituellement évidemment), et produire du fruit. Et enfin le sens anagogique : à travers les merveilles de la terre, on doit penser que dans l'au-delà, la vie future sera encore plus merveilleuse, d'une beauté que l'on ne peut imaginer même à travers cette variété déjà admirable. Penser donc, que le sens de ces créations plastiques n'est pas univoque, qu'il est volontairement polysémique, résout le problème de lecture : l'ensemble serait une machine à penser, un support à réflexions. Ces images proposeraient de mettre en rapport la création, l'homme et Dieu : il faut admirer la création comme œuvre de Dieu, penser qu'elle offre un modèle moral pour l'homme et envisager un futur idéal.

On note aussi, pour revenir à l'aspect formel que, sur une quinzaine de chapiteaux, deux volutes (ou crossettes) ont remplacé les feuilles ou les branches sortant de la bague. Simple variante ou connotations différentes ? Il est bien difficile de trancher car les emplacements sont variés et ne concernent pas seulement les petits chapiteaux des baies ou des chapelles. De plus, là aussi, il y a production de fleurs et de fruits, ce qui semble engager à comprendre une simplification des formes et non une iconographie différente.

b R Caulicole-arbre

Cette façon d'envisager le but de la présence de ces végétaux comme support d'une méditation n'est pas en contradiction avec l'adjonction d'éléments animaux ou humains qui, eux aussi, font partie de la terre. À Saint-Pierre de Mozac, sur les cinq caulicoles centraux repérés, quatre sont au centre d'une scène avec personnages, situation que l'on retrouve également à Maringues (Sf1-2) et Saint-Myon (Sr2), et peuvent alors être compris comme le sujet principal d'une scène figurative. Les personnages en tiennent les branches ou semblent cueillir les fruits (**fig. 532**). L'échelle donnée par la dimension des personnages les font comprendre comme des arbres produisant des feuilles et des fruits. Si l'on pense donc qu'un glissement de sens s'est opéré et que les caulicoles ont été pensés comme des arbres, le problème des raisons de ce choix n'est pas plus clair : prendre une image connue, la récupérer et en faire autre chose pour effacer son origine ? En effet, l'image de l'arbre est également polysémique, on pourrait dire surexploitée dans les textes. Mais, dans la majorité des cas, en dehors de l'arbre de vie (Genèse et Apocalypse), on a déjà vu qu'il sert d'image pour qualifier l'homme sous son aspect moral. Dans la Bible les citations sont nombreuses, citons seulement quelques exemples : « Il (l'homme) sera comme l'arbre planté près des courants d'eaux, qui donnera son fruit en son temps ; et

⁹⁷⁵ Voir, à ce propos l'ouvrage fondamental d'Henri De Lubac sur les trois sens de l'Écriture.

sa feuille ne tombera point ; et tout ce qu'il fera prospérera. » (Ps. I, 3) ; « Le fruit du juste est un arbre de vie ; et celui qui prend soin des âmes est sage. » (Pr. XI, 30)⁹⁷⁶. Les auteurs des premiers siècles suivent la même voie et abusent parfois de l'image : l'homme est un arbre planté dans le Christ, son esprit produit des fruits qui sont par exemples les vertus⁹⁷⁷. Les auteurs du XII^e siècle ne sont pas en reste et Bruno d'Asti est très clair quand il parle des bons et les mauvais arbres par lesquels sont signifiés les bons et les mauvais hommes⁹⁷⁸. Gueric d'Igny multiplie les allusions dans deux sermons pour la fête de saint Benoit : reprenant le psaume I, il dit que Benoit a poussé ses racines jusqu'à l'eau, a été planté dans la foi et enraciné dans la charité, qu'il a l'eau vive et ne cesse de fournir le suc vital de l'espérance et de la charité pour que son feuillage soit toujours vert, c'est-à-dire que sa parole soit toujours pleine de grâce et de vérité, qu'il ne cesse jamais de porter comme fruit toute espèce d'œuvres de piété.⁹⁷⁹

Comme d'habitude, les images ne sont pas des illustrations des textes, et la variété des personnages encadrant les caulicoles-arbres (nus, habillés, à moitié animaux) n'aident pas à la compréhension. Et si l'arbre central caractérise les hommes l'encadrant, les gestes des personnages et la position des fruits posent problème.

Dans un grand nombre d'exemplaire, le caulicole central est remplacé par ce qui est moins ambiguë et renvoie de façon plus évidente à un arbre : une tige lisse se divisant en deux branches latérales, comportant même parfois des racines⁹⁸⁰. Dans plusieurs exemples, les deux branches partent directement de la base, s'enroulent pour former le tronc et se séparent ensuite⁹⁸¹, ou bien se croisent⁹⁸². Mais, à chaque fois que l'on essaie de conclure, on se heurte à une exception : que dire de cette tige (ou arbre) qui produit des entrelacs à Issoire (**fig. 534**) ?

Conclusion

Le modèle antique du caulicole semble avoir été utilisé, transformé pour devenir un motif central, peut-être parce que sa structure ressemblait à celle d'un arbre. L'importance des images d'arbres dans les textes pourraient expliquer cette récupération. Mais l'ambiguïté est maintenue et les nombreuses variantes renforcent l'idée que tout est support à pensée variée et que rien n'est univoque. Rien n'est évident et chacun est libre, dans ces images très ouvertes, de voir la nature, l'œuvre de Dieu ou les qualités de l'homme. C'est sans doute aussi ce qui fait le fondement de ces œuvres romanes. Même si l'on replace ces chapiteaux dans l'ensemble du bâtiment, la polysémie est tout aussi opérationnelle : la profusion de la végétation dans la nef peut exprimer la terre et la vie terrestre, mais

⁹⁷⁶ Mais aussi : « La langue pacifique est un arbre de vie ; mais celle qui est immodérée brisera l'esprit. » (Pr. XV, 4) ; « Béni soit l'homme qui se confie en Yahvé et dont Yahvé est la foi. Il ressemble à un arbre planté au bord des eaux, qui prend racine vers le courant : il ne redoute rien quand vient la chaleur, son feuillage reste vert ; dans une année de sécheresse il est sans inquiétude et ne cesse de porter du fruit. » (Jr. XVII, 7-8) ; « Tout arbre bon produit de bons fruits, mais tout mauvais arbre produit de mauvais fruits (en parlant de faux prophètes) (Mt. XVI, 17).

⁹⁷⁷ ORIGÈNE, S. C. 238, par exemple p. 195 : « La montagne c'est le Christ. En lui nous avons été plantés, en lui nous avons été fixés [...] il occupe en vain la bonne terre qu'est le Christ, mystère de l'Église, celui qui vient à l'assemblée et ne porte pas de fruits. » ;

⁹⁷⁸ *Sententiae, De arboribus novis*, P. L. 165, 956 C.

⁹⁷⁹ GUERRIC D'IGNY S. C. 262, p. 41-58.

⁹⁸⁰ Saint-Austremoine d'Issoire N2N, N4N.

⁹⁸¹ Notre-Dame d'Orcival S2O, Sch1-4, Nch2-4 ; Saint-Saturnin S3O ; Saint-Étienne de Maringues Sd3.

⁹⁸² Notre-Dame d'Orcival Sch2-2, Nch1-3 ; Saint-Pierre de Mozac S2O, S3E ; Saint-saturnin S4O ; Saint-Priest de Volvic Nch1-1, Nch1-2.

les chapiteaux, pierres supportant le bâtiment-église, peuvent-ils être compris comme les hommes supportant l'Église ?

IV R Végétaux dans une scène avec personnages

Mis à part les grands caulicoles centraux encadrés par deux personnages, des éléments végétaux semblent avoir pris leur indépendance et jouer un rôle à part entière dans des scènes figurées.

Baschet, Bonne et Ditmard, à propos de la feuille représentée dans la scène de résurrection devant l'église de Saint-Nectaire (chapiteau Nr3, 4^e face), expliquent que « la superbe feuille d'acanthé, soigneusement étalé au-dessus de la tête du mort, ne saurait être retenue pour un simple remplissage décoratif : par la force vitale dont elle témoigne, n'évoquerait-elle pas justement la vie de l'âme ? » Ils poursuivent en posant comme hypothèse qu'elle atteste de la bonne mort de ce défunt et de son salut (car ils voient dans cette image une représentation de funérailles). Nous avons montré qu'il s'agit plutôt d'une résurrection, mais nous sommes d'accord pour penser que la feuille a un rôle. La tradition voit dans le printemps, les arbres qui reverdissent, etc. une image du renouveau, d'une renaissance et donc aussi d'une résurrection. La feuille, placée au-dessus du personnage serait là pour montrer que le personnage est en train de ressusciter. D'ailleurs il existe des exemples de la résurrection de Lazare sur lesquels la présence d'un arbre bien feuillu ne peut être expliquée autrement. Sans doute est-ce la même pensée qui est exprimée sur le chapiteau de Saint-Pierre de Mozac qui représente le vieil homme avec sa boule de terre et l'homme nouveau tenant le vase : la magnifique plante placée entre eux pourrait exprimer le renouveau du personnage (**fig. 535**).

Plusieurs scènes présentent des végétaux placés à côté ou derrière un personnage, et l'idée semble bien être la même. Citons d'abord le chapiteau de Saint-Pierre de Mozac représentant Tobi et Jonas (Ng4), on a vu que derrière Jonas était placé un grand caulicole ressemblant fort à un palmier et suggérant donc la sainteté du personnage (**fig. 536**). Dans l'église de Saint-Vital-et-Saint-Agricol de Bulhon, la scène de donation (chapiteau N30) met face à face une femme accompagnée, dans son dos, sur la face latérale, d'éléments renvoyant au mal (serpent, tête de diable sortant d'une large gueule) alors que, derrière l'homme, s'étale une plante avec racines et larges feuilles (**fig. 537**). Ces deux faces latérales apparaissent comme des explications liées aux personnages et incitent à voir la femme comme une pécheresse et l'homme comme ayant une vie spirituelle qui se développe comme un arbre vert. Il faut alors se demander si la donation ne trouve pas là son origine : racheter les péchés de la femme. Cette fois-ci, l'arbre vert ne serait pas une représentation allégorique de la résurrection mais plutôt, ce qui est équivalent, du renouveau de l'aspect spirituel de l'homme. Le même dispositif est visible sur le chapiteau du donateur de Saint-Priest de Volvic (chapiteau Sr1) : derrière le donateur a été placé un haut caulicole qui semble se dérouler pour produire une grande feuille, suggérant que cette donation va lui permettre de croître spirituellement.

Ces quelques exemples renforcent l'idée que la présence du végétal est porteuse de sens : sens général de vie, de vie terrestre, mais aussi sens plus spécifique de croissance, de renouveau appliquée à la vie spirituelle. Faut-il vraiment faire la différence entre vie matérielle et vie spirituelle ? Ou bien les deux lectures peuvent-elles cohabiter ? Il semble que ce soit le nombre qui joue ici : une plante mise en rapport avec un personnage. Le particulier renvoie au général, et les hypothèses précédentes trouvent leur justification : les plantes des chapiteaux à feuillages ne feraient que multiplier les exemples isolés qui seraient comme des zooms sur des cas particuliers.

V R Les chapiteaux et les colonnes

Éliane Vergnolle, dans son étude sur la colonne à l'époque romane⁹⁸³, avait noté la fascination des auteurs pour les colonnes, et leur place importante dans les textes bibliques : les deux colonnes d'airain du temple de Salomon et les apôtres considérés comme des colonnes : « L'interprétation anthropomorphique, latente dans la description du Temple de Salomon (où les deux colonnes sont désignées par des noms propres : Iachim et Boaz), et clairement exprimée par Isidore de Séville au début du VII^e siècle, encouragea sans doute les auteurs médiévaux à voir dans les colonnes une image symbolique de l'être humain. Le point culminant de cette tradition exégétique devait être atteint au XII^e siècle dans l'œuvre du grand interprète du symbolisme architectural que fut Honorius Augustodunensis⁹⁸⁴, pour qui les colonnes incarnaient non seulement les apôtres, les patriarches et les prophètes, mais aussi la foule des saints, des évêques et des prédicateurs. L'adoption de la statue-colonne dans le premier art gothique relève de cette même pensée en lui donnant une réalité matérielle. »

On peut ajouter à cette analyse les douze colonnes que Suger fait installer dans son nouveau chœur et qu'il rapproche des douze apôtres⁹⁸⁵ : « arc au milieu de l'édifice, douze colonnes représentant le groupe des douze apôtres, et au second rang les douze colonnes du déambulatoire représentant le même nombre de prophètes », et qui alors cite saint Paul : « [...] désormais vous êtes les concitoyens des saints et les familiers de Dieu, édifiés sur le fondement des apôtres et des prophètes [...] »⁹⁸⁶ Éliane Vergnolle note aussi que cette analyse symbolique ne semble pas avoir eu d'incidence sur l'architecture des XI^e et XII^e siècles. On peut certainement avoir une opinion différente en montrant que ces colonnes, à l'époque romane, portent non pas l'image directe des apôtres ou du prédicateur, mais celle de leurs commentaires.

Bruno d'Asti⁹⁸⁷, en parlant aussi du temple de Salomon et de sa signification, annonce d'abord que le temple c'est l'Église, et que c'est aussi l'homme ; puis il parle des deux colonnes disposées à l'entrée du temple : « Il (Salomon) fit aussi deux colonnes devant la porte du temple, qu'il appela l'une 'Jachim', c'est-à-dire 'solidité', l'autre 'Booz', c'est-à-dire 'en elle ma dureté' [...] Mais que signifient ces deux colonnes qui, posées devant les portes du temple, n'ont rien à soutenir, et semblent là sans raison (désœuvrées) ? Elles ne sont pas inutiles parce qu'elles constituent une invitation d'une part à la solidité, d'autre part à la force. Ces colonnes se présentant en premier pour tous ceux qui entrent dans le temple, cela signifie que l'on doit d'abord aborder ces deux sujets. Et moi je comprends que ce sont les patriarches et les prophètes, et tous les autres chefs et princes de l'Ancien Testament : Abraham, Isaac et Jacob furent de telles colonnes. De même Moïse [...]. De même beaucoup d'autres qui par la foi vainquirent des royaumes, et parce qu'ils étaient solides et forts, aucun assaut de tempête, aucune attaque de vent, ne purent les séparer de la justice et de la vérité. »

Le texte suggère donc que les colonnes sont en fait des figures allégoriques. L'une représente la solidité, la force, la fermeté ; pour l'autre Bruno utilise le mot '*robur*' qui est aussi le nom du chêne, elle signifie donc plutôt la force dans le sens de vigueur, d'énergie, de fermeté. Les colonnes sont personnifiées mais en même temps elles représentent une idée, c'est-à-dire que la colonne n'est pas Abraham ou un autre prophète mais la force qu'ils ont montrée. Contrairement à la conception très personnalisée des statues-colonnes des églises gothiques, on trouve chez cet auteur du XII^e siècle une

⁹⁸³ VERGNOLLE, 1998, p. 141.

⁹⁸⁴ P. L. 172, col. 407, *Expositio in cantica canticorum*.

⁹⁸⁵ SUGER éd. GASPARRI, p. 31.

⁹⁸⁶ Eph. (II, 20).

⁹⁸⁷ P. L. 165, 885 C, Sentences.

conception plus abstraite : ce n'est pas le personnage particulier qui intéresse, mais l'idée qu'il fait comprendre.

Dans ce texte il s'agit des colonnes du parvis qui sont particulières. Mais dans le temple même les colonnes aussi ont leur intérêt et font allusion aux autres prophètes ou apôtres. Angélome⁹⁸⁸ (vers 895) dans son explication sur le livre des rois (description du temple de Salomon)⁹⁸⁹, lorsque le texte (III Rg. VII, 15) parle des deux colonnes d'airain et des deux chapiteaux placés sur la tête des colonnes, explique que les têtes des colonnes sont les cœurs (ou les sentiments) des docteurs fidèles dont la dévotion est connue de Dieu, et que les deux chapiteaux superposés sont les deux testaments ; et s'ils ont cinq pieds de haut, c'est parce que l'écriture de la loi mosaïque est en cinq livres.

Quand Angélome reprend l'idée que les chapiteaux sont la tête des docteurs, leurs sentiments, leurs idées, cela revient bien à dire que les colonnes, portent leurs messages, et de façon forcément imagée : le livre ou l'histoire contenue dans le livre. C'est sans doute la base même de tout le décor figuré des églises romanes. Cela explique que les sujets portés par les colonnes et sculptés sur les chapiteaux peuvent être des épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, mais tout aussi bien des commentaires, des idées qui en découlent, souvent assez abstraites, donc qui ne seront pas toujours identifiables facilement sans le texte qui les a suscités. Les écrits de Bruno d'Asti sont donc révélateurs pour l'iconographie des chapiteaux, ils montrent l'importance accordée aux commentaires et aux analyses des idées contenues dans les textes saints.

Mais les commentaires procèdent presque toujours par empilement, chacun répétant ce qui a été dit avant lui et rajoutant éventuellement son propre point de vue. Hildebert de Lavardin (1055-1133)⁹⁹⁰ dit la même chose qu'Angélome : « Les colonnes de l'Eglise ce sont les pasteurs, qui par leurs prédications et leurs reproches soutiennent la maison de Dieu. » Ici ce sont donc bien aussi les paroles qui soutiennent l'Eglise et non le personnage qui les prononce. Les colonnes portent donc les images des paroles des prédicateurs, et les chapiteaux, situés en haut des colonnes sont le lieu idéal pour ces images. C'est donc dans les sermons qu'il faut chercher les références permettant d'expliquer les sculptures des chapiteaux. Ces deux auteurs ne font d'ailleurs que prolonger en la décalant, la tradition déjà présente chez Augustin, Grégoire le Grand, Cassiodore, Raban Maur, Pierre Damien, etc. pour qui les colonnes étaient surtout les Apôtres.

Hildebert (1055-1133) pouvant être considéré comme un contemporain des sculptures étudiées, il est intéressant de noter qu'il parle de 'prédications', c'est-à-dire des sermons, mais aussi de 'reproches'. Reprocher quelque chose c'est noter ce qui ne va pas. On trouvera donc logiquement sur les chapiteaux ce que l'on peut reprocher aux hommes, c'est-à-dire les péchés, les distorsions par rapport à la norme, bref, tout ce qu'il faudrait corriger, et certaines images auraient donc un but moralisateur. Les allusions faites aux mœurs sont alors logiques et nous avons noté qu'elles semblent parfois plus spécifiquement adressées aux religieux : les centaures d'Issoire par exemple. D'autres, d'ordre plus général, stigmatisent les mœurs sexuelles, montrant ainsi que le problème de la chasteté n'est pas réglée à la fin du XI^e siècle (vieil homme de Saint-André de Besse-en-Chandesse (NtrS) ou de Saint-Julien de Brioude (N5N)) ; tous les sujets négatifs peuvent d'ailleurs entrer dans cette catégorie. Si les avarés et les usuriers trouvent place dans les nefes, c'est précisément qu'il s'agit d'un problème redondant dans le clergé et dans le monde d'une manière plus générale. En 1059, au concile de Latran, Hildebrand, le futur Grégoire VII, critique violemment la règle d'Aix-la-Chapelle qui

⁹⁸⁸ Moine de Luxeuil en Bourgogne, qui enseigna à l'école du palais de Lothaire.

⁹⁸⁹ P. L. 115, 439 B.

⁹⁹⁰ Troisième sermon sur la dédicace de l'église, P. L. 171, 738 B.

permet aux chanoines de garder leurs biens personnels⁹⁹¹. Le vœu de pauvreté est trop souvent oublié et la simonie est un problème constant tout au long du Moyen Age.

Mais Honorius explique que les colonnes de l'église sont les évêques qui soutiennent en hauteur l'appareillage de l'Église par la rectitude de leur vie⁹⁹². Il voit ensuite les puissants de ce monde dans les poutres et les soldats dans les tuiles qui protègent l'Église des païens et des ennemis. Chacun, comme d'habitude, nuance le propos selon ses visées.

Dans le temple de Salomon, il y a donc deux catégories de colonnes celles qui sont à l'intérieur et les deux colonnes du parvis. À Champeix (Puy-de-Dôme), dans l'église Sainte-Croix, l'entrée du chœur est encadrée par deux pilastres représentant justement ces deux colonnes du temple de Salomon. Leurs noms sont écrits : CIACHIN (pour Jachin) et BOOT (pour Booz)⁹⁹³. Ces colonnes marquant symboliquement l'entrée du sanctuaire, la nef est donc bien extérieure à cet espace, et comme nous l'avons déjà expliqué, représente la terre ou le monde non sacré. De plus, l'idée que les deux colonnes placées à l'entrée du Temple ne supportent rien mais annoncent une limite spatiale et constituent une invitation à se renforcer avant d'entrer, permet de conforter l'idée que les deux colonnes qui ne supportent rien observées dans les nefs (par exemple Notre-Dame-du-Port) marquent bien la limite d'un espace et prennent leur origine dans le texte sacré.

Ce détour par l'examen des idées exprimées à propos des colonnes, rend plus évidente la pensée liée aux chapiteaux. Ce que portent les colonnes ce sont des commentaires, des idées, et le fait que ce soit des végétaux ne doit pas écarter de ce concept mais plutôt inciter à penser que ces végétaux sont, comme les autres images, porteurs de sens : un sens chrétien qui trouve sa légitimité dans les textes de la Bible.

Conclusion

Si l'on tient compte de tous ces commentaires, l'analyse que nous avons envisagée concernant les niveaux de lecture possibles des images végétales semblent possible, et il resterait à comprendre, plus précisément, les intentions dans les variations des motifs. Mais il semble acquis que la simple vision d'une conception décorative de ces ensemble ne peut être soutenue. Terminons par la conception de la nature selon Jean Scott Érigène qui renvoie bien à cette idée : il se représente la Nature sous la forme d'une source immense d'où s'échappent les créatures comme autant de ruisseaux [...]. Le sein secret de la Nature et le sein du Père tendent à s'identifier. En effet, le Verbe, qui est dans le sein du Père (Jn. I, 18), renferme en soi les causes primordiales de toutes choses. Ces dernières constituent la Nature qui est créée et qui crée ; elles sont contenues dans le sein très secret de la sagesse divine⁹⁹⁴.

Le schéma antique du chapiteau corinthien a été repris, pour le transformer et l'adapter à une pensée chrétienne, d'abord il exprime la terre, une terre habitée et féconde, une terre vivante, puis, dans un second niveau de pensée, il renvoie aux idées religieuses, plus abstraites, aux commentaires des religieux qui expriment leur pensée sous une forme moins figurative, plus cachée. Et le chapiteau est le couronnement d'une colonne, sa tête en quelque sorte, les sous-entendus sont donc aussi liés à

⁹⁹¹ PETIT 1968, p. 32.

⁹⁹² P. L. 172, 586 B, *Gemma animae, lib. I, cap. 131, De columnis ecclesiae*.

⁹⁹³ FAVREAU 1995, p.156.

⁹⁹⁴ JEAN SCOTT S. C. 151, p. 283.

cette structure et les idées concernant les colonnes sont éclairantes. Mais chaque élément introduit dans cette végétation complique la lecture et renvoie à de multiples connotations qu'il n'est pas évident de décrypter. À chaque fois qu'une lecture est envisagée, aucun texte précis ne pouvant le certifier, il faut se demander si, dans notre lecture, le raisonnable n'a pas été dépassé. Mais, en même temps, certains commentaires donnent à penser, qu'au contraire, on est peut-être en deçà des pensées investies dans ces images. Des images ouvertes, polysémiques, qui semblent prévues pour ouvrir un large champ de réflexion.

Conclusions pour les études sérielles

1 - Tout pour l'homme

Les trois thèmes choisis sont très différents, et mettent en scène un homme, un animal et des végétaux, ce qui semble couvrir la totalité des éléments possibles.

Le premier montre un homme tenant en laisse un singe, il semble donc, au premier abord, reproduire une scène quotidienne mettant en scène un homme contrôlant un animal. Rien ne permet d'abord de penser que les deux protagonistes sont le même individu. Dans cette première approche on comprend seulement que l'homme domine. Les codes qui permettent de décrypter la signification religieuse de l'image prennent leur racine dans une tradition qui remonte à l'Antiquité, celle des fables dans lesquelles les animaux figurent les défauts des hommes. Mais ici cette tradition est passée au filtre des Écritures saintes, l'homme a été fait à l'image de Dieu, du point de vue spirituel évidemment, c'est ce qui perturbe la vision que l'on a de ces représentations : comment distinguer l'homme réel, terrestre, en action, de l'homme spirituel, de son état intérieur ? À priori rien, si ce n'est que, dans une église, les images ont forcément quelque chose à voir avec la pensée religieuse. Donc si le personnage n'est pas un personnage connu (par exemple un donateur) ou un saint, il est forcément une représentation d'un aspect spirituel de l'homme (par exemple le chrétien soldat de Dieu sur le chapiteau Sd6 du déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival). L'image de Dieu étant forcément parfaite, l'homme saint est représenté beau et droit, dès qu'il y a altération d'un de ces caractères, c'est qu'il s'éloigne de cette image pour se rapprocher de celle du diable proposée comme antithèse (les rides, les attitudes pliées, l'animalité). Le système est donc à première vue clair, tout du moins dans ses aspects simples car, on a vu que, dès que l'image se complexifie, les problèmes de lecture ressurgissent. Car sur ces schémas de base chacun semble ajouter ses propres codes.

Le deuxième thème, celui des aigles, semblait au départ plus simple par l'abondance de textes explicatifs. Mais il a révélé d'une part une grande liberté d'interprétation et d'utilisation, et en même temps quelques pistes privilégiées. L'aigle comme image de l'élévation spirituelle a donné lieu à toutes sortes d'associations d'idées. Et, contrairement au premier thème pour lequel aucun commentaire ne peut être trouvé mais qui semblaient implicites au vu de la longue tradition, pour le second, la multiplication des textes n'a pas aidé à comprendre les images. La conclusion semble, là aussi, que tout concerne l'homme. La mise en opposition de l'aigle avec des images renvoyant au péché ou à la terre apporte des connotations variées à la relation ciel-terre.

Le troisième thème, la végétation est le plus vaste au regard du nombre d'images. Cette végétation semble être conçue comme un fond sur lequel viennent s'installer les autres images. Mais là aussi il y a ambiguïté, puisqu'elle suggère la terre, la vie terrestre, et par là même une image de l'homme (qui est terre, arbre, doit produire du fruit, etc.).

Tout semble donc soit représenter l'homme, soit parler de son état spirituel, soit lui donner des conseils.

2 Des figures dissemblables

L'iconographie des chapiteaux semble donc basée sur des images qui renvoient non à l'aspect extérieur des choses, mais à leur aspect intérieur, spirituel. Ces images faites d'humains, d'animaux et de végétaux qui parfois se mélangent ou bien s'assemblent semblent donc comporter des clefs de

lecture et, au vu de ce constat, il faut rechercher si dans les textes cet état d'esprit se retrouve aussi. Il semble intéressant de voir qu'Hugues de Saint-Victor (1096-1142), dont l'enseignement lui valut une grande renommée et une grande influence, s'est intéressé à cette question : pourquoi représenter les choses par des symboles (mot qu'il emploie explicitement en le traitant de « *comparaison* ») ? Il a écrit un commentaire sur « La hiérarchie céleste » de Denys l'Aréopagite⁹⁹⁵. Son commentaire est en bien des points une paraphrase, montrant ainsi son admiration pour l'auteur, en particulier au sujet du chapitre II où il est question des *images déraisonnables*. Mais alors que Denys emploie des comparaisons très imagées, il s'exprime de façon plus abstraite, plus intellectuelle, et en fait en quelque sorte un résumé. Alors que Denys explique que les Saintes Écritures, donc la Parole de Dieu, « a usé de saintes fictions poétiques pour les appliquer aux esprits sans figures, ayant tenu compte du caractère de notre esprit⁹⁹⁶ » et a voulu élever *l'esprit des hommes* par des figures déraisonnables auxquelles on ne peut pas croire (esprits célestes et déiformes pourvus d'un grand nombre de pieds et de visages, se modelant sur la stupidité bovine ou la férocité léonine), Hugues reprend toutes ses idées et explique, de façon plus abstraite, pourquoi les choses divines doivent être montrées par des symboles dissemblables. À propos de la représentation des anges, il explique, de façon semble-t-il plus générale que, représenter les choses telles qu'elles sont montre la vérité mais que les images dissemblables les transcendent par la signification : les unes montrent la vérité, les autres obligent à sortir de l'erreur ; les premières sont destinées aux esprits simples, les autres ont l'avantage de ne pas porter à la vénération, de ne pas tromper les âmes par un aspect brillant. L'une est vérité, l'autre signe de vérité⁹⁹⁷. On note donc un esprit commun entre ces écrits et les images romanes, images non réalistes, faites pour exprimer des idées plutôt que montrer des faits.

Reprendre au XII^e siècle des écrits des premiers siècles et les faire siens montre d'abord la force de la tradition et du respect des Anciens. Mais l'idée-même contenue dans ces écrits est intéressante pour nous, puisqu'elle justifie les images qui ne reflètent pas l'extérieur des choses, montrant qu'il est plus important pour eux de chercher à faire comprendre la signification des choses plutôt que de les représenter réellement. Nous avons fait référence aux fables, ces ouvrages nous introduisent dans le processus de formation des hybrides avec l'exemple des anges : pour représenter les esprits célestes, Hugues explique qu'il faut un visage humain (car seul lui use de la raison), mais il faut lui ajouter des ailes pour exprimer l'agilité de leur nature et leur mouvement rapide vers toute chose. Donc la *coaptatio*, c'est-à-dire l'assemblage harmonieux d'éléments, permet une comparaison, un symbole, et permet d'approfondir les concepts. Nous étions arrivés à cette conclusion par d'autres voies, par exemple pour les centaures, ce qui montre un ancrage durable de ces notions depuis l'Antiquité.

Faut-il en déduire que toutes les images fonctionnent de cette manière ? Il est nécessaire de rester prudent, mais dès qu'il ne s'agit pas de scènes illustrant des épisodes de la Bible ou d'hagiographie, le problème doit être posé. On se retrouve donc avec au moins deux systèmes de pensée (et donc de représentation) qui cohabitent et se mêlent : les habitudes venant de la tradition des fables et celle des images composites ou déraisonnables, donnant naissance à toutes sortes d'hybridations. La difficulté de comprendre les images romanes vient en partie de ces divers systèmes de pensée présents en même temps.

⁹⁹⁵ P. L. 175, 923 et suivantes.

⁹⁹⁶ DENYS L'ARÉOPAGITE S. C. 58, II, 1, p. 74.

⁹⁹⁷ P. L. 175, 961.

Chapitre 2 : Divisions spatiales et notion de programme

Les thèmes largement diffusés, tels que l'on vient d'en étudier certains, pourraient permettre de comprendre les influences réciproques, les sculpteurs communs à certains bâtiments et donc la diffusion de modèles. Au contraire les sujets uniques permettront peut-être de cerner une pensée particulière, une personnalité, un concepteur.

D'autre part, on a pu repérer des zones ou des points d'ancrage privilégiés pour la sculpture, il faut donc examiner si cette observation nous amène à comprendre les relations entre les différents espaces de l'édifice, l'usage liturgique et les sujets représentés.

Les études replaçant les sculptures dans leur contexte se sont multipliées ces dernières années, et tous les sujets semblent avoir été analysés. Citons quelques-unes de ces recherches. On remarque d'abord que ce sont des rencontres, des colloques, des publications communes regroupant souvent des articles de nombreux auteurs qui abordent ce vaste sujet. Les nouvelles recherches sont donc pluridisciplinaires ou tout du moins à multiples points de vue ou multiples études de détails.

Par exemple, en 2010 *L'art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*⁹⁹⁸ regroupe, sous la direction de Paolo Piva, sept études abordant des sujets variés : l'orientation des édifices⁹⁹⁹, parcours et fonctions¹⁰⁰⁰, déambulatoires et parcours de pèlerinages¹⁰⁰¹, sculpture et liturgie¹⁰⁰², dynamique axiale de l'église¹⁰⁰³, parcours et fonctions rituelles¹⁰⁰⁴. D'autres travaux collectifs se regroupent autour d'un thème plus précis comme par exemple les espaces d'accueil¹⁰⁰⁵, les participant essayant d'approfondir chacun un aspect du sujet. L'organisation de l'espace et le lien entre architecture et liturgie semble véritablement regrouper les recherches actuelles, et les ouvrages se multiplient, mais la place de l'iconographie est peu importante, apparaissant plutôt comme un détail. Citons encore l'ouvrage paru sous la direction d'Anne Baud en 2014 *Organiser l'espace sacré au Moyen Âge, topographie, architecture et liturgie* qui se veut une synthèse du sujet, regroupant un nombre impressionnant d'auteurs¹⁰⁰⁶. L'ouvrage a des allures d'encyclopédie et regroupe les articles en chapitres : l'église et les hommes, l'occupation de l'espace ecclésial, l'église du porche au sanctuaire, l'espace ecclésial et les morts. Là aussi les images, peintures ou sculptures, ne sont pas absentes mais occupe une place limitée. Dans le même esprit, un autre ouvrage collectif, paru en 2011, *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, sous la direction d'Anne Baud, aborde les mêmes sujets¹⁰⁰⁷. Trois articles seulement étudient de façon plus spécifique des problèmes iconographiques : Bruno Phalip aborde « la question iconographique » dans les aménagements liturgiques, mais de façon très générale,

⁹⁹⁸ PIVA 2010, avec une introduction de Paolo Piva sur cette notion d'espace liturgique et ses implications.

⁹⁹⁹ *Ibid.* p. 7-13 : Sible de BLAAUW remet au jour le principe un peu oublié d'orientation des édifices et le problème de la lumière qui semble en être à l'origine.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.* p. 15-45 : Werner JACOBSEN qui s'intéresse spécialement aux églises du Haut Moyen Âge.

¹⁰⁰¹ *Ibid.* p. 47-79 : Paolo PIVA part du « Guide du pèlerin » pour examiner les parcours possibles dans les églises en relation avec l'idée de pèlerinage.

¹⁰⁰² *Ibid.* p. 131-179 : Marcello ANGHEBEN étudie la structuration des espaces, l'espace liturgique comme figure du ciel et du paradis, et en particulier les thèmes eucharistiques des chœurs et des façades.

¹⁰⁰³ *Ibid.* p. 181-219 : Jérôme BASCHET revoit certains cycles narratifs et les parcours qui y sont liés.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.* p. 221-261 : Bruno BOERNER élargit le propos aux portails sculptés des cathédrales gothiques.

¹⁰⁰⁵ SAPIN 2002.

¹⁰⁰⁶ DARA 2014.

¹⁰⁰⁷ BAUD 2010.

et sans aucun document visuel, en reprenant tous les problèmes liés à la question des images, leur acceptation et leur rejet et tentant d'établir une géographie des ensembles sculptés; Nicolas Reveyron au contraire s'attache à un exemple précis en étudiant « le cycle de l'enfance de l'abside de la cathédrale de Lyon », et le resituant dans un espace spécifique ; enfin, Magali Guénot aborde le problème du « fidèle face aux programmes iconographiques » par l'études de plusieurs portails. L'ensemble de ces trois articles est particulièrement intéressant, couvrant une grande partie des problèmes posés par les images dans les églises, mais on constate que sont étudiés seulement les groupes d'images les plus concentrés : portails et chœurs.

La notion de parcours et d'utilisation des espaces semble donc le principal sujet de préoccupation actuel, laissant entendre que l'iconographie ne peut se concevoir et se comprendre que dans ces cadres. Cela est évidemment une avancée, les images ayant été installées dans un cadre architectural et liturgique. Mais cela laisse aussi penser que l'étude de la signification des images est terminée ou va de soi, ce qui reste à prouver. On peut aussi remarquer que dans ces dernières recherches, les sujets de la liturgie étant abordée, les références aux auteurs religieux se multiplient.

Pour terminer il faut revenir sur un ouvrage un peu antérieur aux autres « L'esprit des pierres », également un ouvrage collectif sous la direction de Paolo Piva¹⁰⁰⁸. Les approches y sont fortement diversifiées : l'architecture prend là aussi une grande place¹⁰⁰⁹ et le propos est élargi à la période gothique¹⁰¹⁰. Seule l'étude de Francesco Gandolfo est spécifiquement réservée à l'iconographie, reprenant, encore une fois, l'important sujet des façades¹⁰¹¹.

On constate donc que toutes les recherches actuelles se focalisent sur le difficile problème des liens entre architecture, liturgie et iconographie, mais en même temps aucun bâtiment n'est étudié dans son ensemble. D'autre part c'est l'architecture qui est prise comme point de départ, l'étude des espaces, des circulations est privilégié et les images étudiées seulement sur leurs points d'ancrage les plus assurés comme les portails ou plus largement les façades. Il faut revenir à Marcello Angheben et son étude fondatrice sur les chapiteaux de Bourgogne¹⁰¹² pour envisager que les autres images, celles qui parsèment l'ensemble du bâtiment, puissent être aussi porteuses de sens. Et pour l'Auvergne, l'étude collective *Iter et locus* amorce une nouvelle étape, recherchant un fil conducteur sur l'ensemble d'un édifice, pour finalement conclure plutôt à des points d'ancrage regroupant des groupes d'images, tels que les portes (par exemple à Saint-Pierre de Mozac) ou les chœurs (celui de Notre-Dame-du-Port concluant le parcours végétal. Il faudrait aussi citer les études monographiques s'intéressant à un édifice en particulier, mais ils sont actuellement moins nombreux. Signalons dans ce cadre l'étude de Q. et D. Cazes, sur l'église de Saint-Sernin de Toulouse¹⁰¹³, à laquelle nous avons plusieurs fois fait référence. Mais le problème de ces églises, comportant un nombre impressionnant de sculptures (268 chapiteaux par exemple, plus les portails, l'autel, etc.), est qu'il est impossible d'être exhaustif et donc d'avoir une vision d'ensemble. On peut d'ailleurs, à ce propos, se poser la question de cette vision d'ensemble : elle ne semble possible que dans l'esprit du concepteur, et encore dans la mesure où il aurait conçu l'ensemble, ce qui reste à prouver. Accorder autant d'intérêt à un chapiteau isolé au milieu d'une nef qu'à celui qui est placé dans un emplacement stratégique, comme par exemple à l'entrée du chœur, est une autre façon d'envisager le problème : est-ce que les sculptures font partie

¹⁰⁰⁸ PIVA 2008.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.* Wolfgang SCHEN KLUEHN aborde le difficile sujet de la symbolique des églises en étudiant les exégèses concernant l'architecture, p. 65-91.

¹⁰¹⁰ *Ibid.* Antonio CADEI, *Les cathédrales à l'origine du gothique*, p. 151-219.

¹⁰¹¹ *Ibid.* p. 93-150.

¹⁰¹² ANGHEBEN 2003.

¹⁰¹³ CAZES 2008.

d'un ensemble cohérent pensé sur l'ensemble du bâtiment, ce que l'on envisage sous le terme de programme, ou bien le décor sculpté est-il là pour mettre en valeur quelques points spécifiques, quelques points d'ancrage comme la façade. On est alors amené à se poser le problème de la cohérence ou de l'évolution de la pensée (église construite sur une longue période ou reprises).

A - Sujets liés à un espace donné

Il est nécessaire de reprendre d'abord chaque partie de l'église et de voir si des sujets sont spécifiquement liés à cet espace avant de conclure si un lien d'idée relie l'ensemble en un programme.

a Les avant-nefs

Nous ne reprendrons pas ici toutes les questions posées par de nombreux auteurs concernant l'utilité et l'utilisation des avant-nefs en général, Christian Sapin a fait le tour de la question, rappelé les études passées et publié les études en cours, en convoquant un colloque sur ce sujet¹⁰¹⁴. Il est symptomatique qu'il ait fallu une littérature aussi importante pour essayer de répondre à la simple question du pourquoi de cet espace : un espace d'accueil, héritier de l'*atrium* antique, puis développé à la période carolingienne où les deux étages, l'utilisation liturgique et funéraire, lui donne une grande importance¹⁰¹⁵. Les églises romanes reprennent ces dispositifs et conservent cet héritage comme on le voit de façon magistrale à Saint-Julien de Brioude, mais aussi à Notre-Dame-du-Port et Saint-Nectaire, par exemple. Dans cette même étude l'article de Laurence Cabrero-Ravel fait le point sur les massifs occidentaux auvergnats¹⁰¹⁶. Elle montre le caractère répétitif de l'architecture auvergnate tout en discernant les différences : le massif occidental est constitué d'une seule travée en profondeur et de trois en largeur, voûté d'arêtes sur arcs doubleaux ; construit sur deux niveaux avec un rez-de-chaussée très bas et un étage très haut s'ouvrant sur les trois nefs par de larges baies ; entre nef et avant-nef, les piles sont asymétriques et leur noyau s'étire à la façon d'une portion de mur sur laquelle les chapiteaux sont placés à des hauteurs différentes et non alignés. À l'extérieur, une porte centrale s'ouvre dans une façade austère entre deux tours latérales. Elle insiste sur le manque de documentation concernant l'usage de ces espaces, et pense que cette porte n'est pas, en général, l'entrée privilégiée. Quant à l'usage des volumes intérieurs, rien ne peut être dit mis à part une référence à la tradition carolingienne par la présence des peintures représentant le jugement dernier au deuxième niveau à Brioude. La présence d'une source au revers de la façade occidentale d'Orcival lui suggère l'usage baptismal. Sa conclusion est sans appel : tout reste à élucider.

Notre propos est, plus restrictivement, celui de relier ces faits à l'iconographie des chapiteaux. Cette question a été abordée pour des édifices prestigieux, à l'iconographie développée, comme par exemple à Vézelay : Kristin M. Sazama essaie de comprendre le rôle de la tribune à travers son iconographie, concluant à un usage en rapport avec un rite de mort et l'intercession de l'archange saint-Michel¹⁰¹⁷. Les conclusions de Peter K. Klein sont sensiblement les mêmes : présence de thèmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge¹⁰¹⁸. Marcello Angeben étudie l'usage de ces espaces à Vézelay, mais l'importance du programme iconographique l'incite à faire un parallèle avec celui de la nef, en même temps qu'il insiste sur l'importance des différences particulièrement significatives : résurrection d'un mort, thème pénitentiel lié à la liturgie du lieu et résurrection. Il conclut que cet espace a été conçu comme un lieu de passage, de transition, compris

¹⁰¹⁴ SAPIN 2002.

¹⁰¹⁵ Rappelons l'étude fondatrice de Carol HEITZ en 1963.

¹⁰¹⁶ SAPIN 2002, p. 168-179.

¹⁰¹⁷ SAPIN 2002, p. 440-449.

¹⁰¹⁸ SAPIN 2002, p. 464-483.

sur plusieurs niveaux de signification, en même temps qu'il annoncerait une partie du programme du reste de l'édifice et l'entrée dans la Jérusalem céleste¹⁰¹⁹ ..

Nous pouvons d'abord reprendre les conclusions du colloque d'Auxerre donnée par Alain Dierkens : « l'importance d'un avant-corps, d'un vaste espace d'accueil devant les églises tient à la notion même d'entrée dans l'espace sacré et de passage du profane au sacré¹⁰²⁰ ». Il s'agit d'un lieu de rencontre, de discussion mais aussi de contrôle. L'entrée dans l'église correspond à l'entrée dans la vie chrétienne (présence parfois du baptistère). La question est ici de voir si cela est perceptible dans des édifices plus modestes tels que ceux que nous étudions.

Les premières sculptures rencontrées en entrant dans l'église sont donc les chapiteaux de l'avant-nef. Dans les avant-nefs étudiées, la grande majorité des chapiteaux sont à décor de feuillages. Un seul motif semble spécifique à cet espace : nommé « in folio » par Bernard Craplet et « chapiteau-base » par les auteurs du *Monde roman* et que nous avons décidé d'appeler « *chapiteau à moulures horizontales* ». Il semble donc nécessaire de revenir sur ce sujet important sur lequel nous avons hésité à trancher : deux exemplaires à Notre-Dame-du-Port de Clermont, deux à Notre-Dame d'Orcival, trois à Saint-Nectaire. D'une part, ce motif n'apparaît pas dans les autres parties des églises, d'autre part il n'est pas non plus présent dans d'autres édifices, mis à part Saint-Julien de Chauriat. Il y a donc une pensée commune à ces églises.

Peu de textes mentionnent cet espace. Wolfgang Schenkluhn, dans son article *Iconographie et iconologie de l'architecture médiévale*, cite Eusèbe (IV^e siècle) qui considère que l'église matérielle symbolise la communauté chrétienne et son ordonnance : « les murs d'enceinte du bâtiment séparent les chrétiens des païens, les catéchumènes se tiennent dans l'atrium dont les quatre côtés représentent les quatre évangiles, les membres plus avancés dans la foi se trouvent dans les nefs latérales, les croyants occupent la nef centrale de l'église et les prêtres siègent sur des trônes le saint des saints autour de l'autel. » Cette idée d'organisation, d'ordre, de division de l'espace, se retrouve dans les églises romanes. Ce qui est intéressant pour nous dans ce texte est l'allusion aux quatre évangiles pour cet espace à l'entrée de l'église, suggérant que les catéchumènes sont initiés par leur lecture. On peut rappeler que pendant les quarante jours du carême qui constituaient la période d'initiation aux Écritures pour les catéchumènes, l'évêque, en commençant par la Genèse, parcourt les Écritures en expliquant le sens littéral puis le sens spirituel¹⁰²¹. Dans la liturgie antique on trouve même une cérémonie solennelle de « la tradition des Évangiles » le mercredi de la quatrième semaine du carême. Les symboles des évangélistes y étaient expliqués puis ceux du *Credo* et du *Pater*.

Pour la première interprétation des chapiteaux, considérés comme représentant des livres empilés, en examinant de près les moulures constituant ces hypothétiques livres, on avait constaté que leur alternance pouvant représenter l'épaisseur d'une couverture et le corps du livre, n'est vraiment significative que sur les exemplaires de Notre-Dame-du-Port (**fig. 538**) sur lesquels on peut compter alors un livre bien identifiable sur le premier chapiteau rencontré (S7E) et trois sur le second (N6S), ce qui ferait bien quatre. Cela est aussi assez net à Notre-Dame d'Orcival sur le chapiteau du nord (N5O) mais beaucoup moins évident sur celui du sud où l'alternance des moulures est plus problématique. Pour les autres exemplaires, le décalage des moulures brouille la piste : mauvaise copie du modèle, qui serait donc à Notre-Dame-du-Port, ou interprétation erronée en ce qui nous concerne ? Le problème reste donc entier même si l'idée est séduisante. Quant à la lecture comme « chapiteau-base » c'est la base de la colonne qui est répétée sous le chapiteau lui-même, et non la base qui sert de chapiteau. Il

¹⁰¹⁹ SAPIN 2002, p. 450-453.

¹⁰²⁰ SAPIN 2002, p. 495.

¹⁰²¹ PIVA 2008, p. 68-69.

faut donc, à notre sens, remarquer plutôt que ce chapiteau est construit avec des formes horizontales alors que les autres chapiteaux ont tous leurs éléments verticaux, tendant vers le haut. La question serait alors : quelle idée porte la verticalité par rapport à l'horizontalité ? Dans la pensée chrétienne, regarder vers le haut c'est regarder vers le ciel, vers Dieu. L'horizontalité renverrait plutôt à la terre. Mais cette remarque ne fait pas vraiment avancer la compréhension.

b Les nefs

Dans le bilan que nous avons fait des sujets représentés sur les chapiteaux des nefs, nous avons noté leur très grande diversité, aucun sujet ne semblant exclu dans cet espace. Mais ont été repérés d'une part des sujets uniques, d'autre part des sujets récurrents. Tous les chapiteaux étant placés sur trois côtés des piliers et laissant la nef centrale vide d'images, il faudrait plutôt parler des collatéraux ou des bas-côtés, perçus comme des couloirs d'images, ce qui incite à les voir comme des couloirs de circulation.

Il est apparu d'abord que chacun des ensembles étudiés comportait deux sujets qui lui était spécifique, ne se rencontrant pas ailleurs, ni dans une autre partie d'un édifice, ni dans un autre édifice. Plusieurs hypothèses peuvent être alors formulées : sorte de signature du concepteur, annonce du thème général (du programme) développé sur l'ensemble des sculptures ou bien marquage d'un emplacement privilégié ? Ou bien toutes ces raisons ensemble.

À Saint-Austremoine d'Issoire (centaures aux lièvres N3O et homme à la hache N4E) et à Saint-Saturnin (arbre entre deux têtes N2O et oiseaux dans une tête N3E) c'est l'emplacement qui semble privilégié : ces chapiteaux encadrent la porte latérale nord de l'église. Dans les deux cas, cette porte donnait sur le cimetière. À Notre-Dame d'Orcival, un seul des deux chapiteaux encadrant la porte sud est unique (personnages sous des aigles), mais l'autre traite le thème de l'avarice de façon tout à fait particulière, donc véritablement unique. Au nord de l'église se trouvait le quartier du Saint-Esprit avec un hôpital¹⁰²², mais aucun auteur ne parle d'un cimetière et rien ne s'oppose à le placer au sud. La même remarque peut être faite pour Notre-Dame-du-Port et, même si les thèmes représentés sont moins uniques, l'entrée latérale sud est fortement investie et marquée par des chapiteaux qui l'encadrent : les anges combattant les démons défendent l'entrée face au Christ qui résiste au diable. Marcello Angheben cite l'exemple de Notre-Dame-du-Port qui, pour lui « est particulièrement instructif puisque les deux chapiteaux concernés sont visibles simultanément par le fidèle qui entre par la porte sud, mais pas sur les piédroits de cette porte, mais sur les piliers qui leur succèdent, à l'intérieur de la nef¹⁰²³ ». Il en conclut une fonction apotropaïque. La porte, là aussi, donnait sur le cimetière. Cette disposition n'est pas spécifique à ce groupe d'églises, et sans multiplier les exemples on peut voir, par exemple, que l'un des portails les plus importants par ses sculptures, celui de Saint-Genès de Thuret, donnait, lui aussi, sur le cimetière et, là aussi, à l'intérieur, des chapiteaux uniques encadrent l'entrée : personnages autour d'une colonne, rinceaux sortant d'une tête. Pourquoi marquer ainsi le passage entre le cimetière et l'église ? Pour relier les vivants et les morts et bien montrer que tous font partie de la même communauté ? Au contraire comme une mise en garde à l'attention des vivants qui viennent de côtoyer les morts et de penser à la vie future ? De fait, autant que l'on ait pu comprendre les sujets représentés, ils apparaissent comme des conseils donnés.

L'importance de l'ensemble des chapiteaux, en rapport avec la porte latérale, même dans une église où ce sont les seuls chapiteaux figurés, comme à Saint-Saturnin, amène à se poser la question de la signification religieuse de cet emplacement. On rencontre en effet une explication plutôt symbolique

¹⁰²² MALLET 1894, p. 81-82.

¹⁰²³ ANGHEBEN 2003, p. 238.

chez plusieurs auteures, à propos de la porte latérale du temple de Salomon : « La porte du côté du milieu était à la droite de la maison, et l'on montait par un escalier tournant à l'étage mitoyen, et de l'étage mitoyen au troisième » (III Rois, VI, 8). Donnons d'abord le commentaire d'Angélome¹⁰²⁴ : « Certains, comprenant mal ce lieu, considèrent que la porte du temple était au sud, mais c'est un manque d'attention, parce que si elle avait voulu signifier cela, l'Écriture n'aurait pas dit ainsi « la porte du côté du milieu était à la partie droite de la maison », mais plus simplement « la maison avait une porte au sud ». Or évidemment cela signifie tout autre chose [...]. En effet, la porte du côté du milieu était à la partie droite de la maison, parce que le Seigneur étant mort sur la croix, un soldat ouvrit son côté avec une lance. Et c'est bien dans la partie droite de la maison, parce que de son côté droit, l'Église sainte croit que le côté a été ouvert par un soldat [...] assurément comme une porte au milieu du côté, par laquelle nous est dévoilé le chemin vers le ciel. Ensuite il a ajouté ainsi : « Et aussitôt il sortit du sang et de l'eau ». L'eau bien entendu par laquelle nous sommes purifiés dans le baptême, et le sang par lequel nous sommes consacrés dans le saint calice.¹⁰²⁵ » Bède¹⁰²⁶ dans son commentaire reprend les mêmes propos et le complète avec un commentaire par rapport à l'escalier¹⁰²⁷. Évidemment il ne s'agit pas de commentaires par rapport à une église, mais on sait que le temple de Salomon est considéré comme la préfigure de l'église du Moyen Âge et que de nombreux parallèles sont faits entre les deux (par exemple en ce qui concerne les colonnes). Si cela ne constitue pas une explication directe, cela peut être considéré comme un indice. D'autant plus que, dans l'exemple de Saint-Saturnin, ce sont justement des chapiteaux qui renvoient à l'idée de baptême et d'eucharistie qui terminent à l'ouest et à l'est, la série de chapiteaux organisés autour de la porte latérale.

Par contre à Saint-Pierre de Mozac, les deux chapiteaux retenus comme particuliers semblent parler l'un du baptême l'autre de l'Eucharistie et leur emplacement dans la nef annoncerait les sacrements les plus importants donnés dans l'église. Ils sont regroupés sur le même pilier, le troisième, juste au centre de la nef : le personnage au vase que nous avons compris comme une exégèse du baptême (S3O), puis le personnage dans la vigne identifié comme une allusion à l'Eucharistie (S3S). Cette idée se retrouve aussi à Saint-Saturnin où les aigles au fond de l'église et les oiseaux autour d'une coupe, proche du transept, reprennent l'idée des deux sacrements annoncés, mais de façon encore plus claires puisque, en entrant par la porte ouest on rencontre d'abord l'allusion au baptême puis, proche du transept, celle de l'Eucharistie. Deux directions semblent donc déjà apparaître : la liaison avec l'extérieur et en particulier le cimetière, et la liaison avec le chœur dans l'annonce des sacrements.

Tout ceci est pensé dans un bâtiment vidé de ses installations liturgiques : extension possible du chœur dans la nef, et présence d'autels dont l'emplacement ne peut être certifié. La notion d'espace dans les églises romanes se double d'une notion de géographie spirituelle, comme l'a montré Nicolas Reveyron¹⁰²⁸ et l'emplacement des autels et des reliques s'ajoute aux déplacements et à la liturgie pour composer un ensemble complexe qui nous échappe presque totalement. Les chapiteaux sont des points fixes issus d'un ensemble disparu, et parler de la nef considérée comme un lieu de passage entre deux points, l'avant-nef et le chœur, simplifie le sujet au maximum. Le parcours, de l'entrée ouest vers le chœur, se double du parcours dans cette géographie spirituelle qui menait d'un autel à l'autre, d'un

¹⁰²⁴ Moine de Luxueil en Burgondie en 856.

¹⁰²⁵ P. L. 115, 416 C.

¹⁰²⁶ Bède le Vénérable (673-736).

¹⁰²⁷ *De templo*, I, 770-777.

¹⁰²⁸ REVEYRON 2003, p. 167.

saint à un autre, idée explicitement exprimée dans le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle où le pèlerinage est un « parcours spatio-temporel à travers la vie des saints martyrs de la Gaule et les lieux dans lesquels ils se sont inscrits ¹⁰²⁹ », parcours qui se retrouve dans le parcours exécuté autour puis dans le bâtiment ¹⁰³⁰ ; mais aussi le parcours spirituel du chrétien : le néophyte commence par lire les Évangiles puis se fait baptiser et participe à l'Eucharistie.

Il y a donc déjà deux schémas possibles et la nef de Saint-Nectaire nous en propose un troisième : un regroupement d'images à l'approche du transept. Parmi ces chapiteaux se rencontrent un sujet unique : les parents de Moïse (Ng2) et un sujet rare dans la région, un saint dans une mandorle (S1E). Chacun est doublé, symétriquement, par un chapiteau, dont le sujet est plus connu mais qui lui donne une résonance : Jésus en face de Moïse (Sg2 et Ng2), regroupant l'Ancien et le Nouveau Testament, un fou en face d'un saint (N1O et S1O) opposant le charnel et le spirituel ou bien la terre et le ciel. Dans ce cas ce n'est pas la porte qui est en jeu mais l'ouverture vers le chœur, le passage entre deux zones, la nef et le transept. Là aussi la mise en scène d'une pensée particulière est perceptible.

La nef serait donc un espace de liaison entre les autres parties de l'édifice dont elle rendrait compréhensible la signification. Mais, en même temps, elle est le lieu où se concentrent le plus de chapiteaux végétaux, renvoyant à l'idée de terre. Et c'est sans doute là sa particularité, c'est-à-dire un ensemble uniformisé par la végétation qui met en valeur les points spécifiques structurant le bâtiment et lui donnant sa signification : accueil des vivants, communion avec les morts et sacrements.

c R Les transepts

La troisième zone bien identifiée sur le plan architectural est le transept. En 2007, Michel Lheure essaie de faire un état de la question en couvrant une large période qui permet de juger des évolutions tant sur le plan architectural que liturgique. Pour la période romane il met en avant la nécessité de multiplier les autels, donc la nécessité d'un espace pour les autels secondaires¹⁰³¹, mais aussi la nécessité d'une séparation nette du chœur avec son autel majeur. Partant de ce constat il montre que les solutions architecturales sont extrêmement variées.

Dans les églises étudiées, le transept apparaît comme une transition, un vide entre deux zones pleines d'images, un espace à part dans lequel la recherche de hauteur est privilégiée et les supports pour recevoir des sculptures fortement réduits. Mais en l'absence du mobilier, des images mobiles ou peintes, le propos ne peut être qu'incomplet. Sur les neuf églises étudiées, sept ont conservé leur transept (au moins en partie pour deux d'entre elles) et seulement trois possèdent dans cette zone un chapiteau figuré : des anges à Orcival, des personnages autour d'un entrelacs à Maringues et un singe tenu en laisse à Volvic. Dans les trois cas, cela concerne l'arc triomphal, donc l'entrée du chœur. Placés très hauts par rapport aux autres chapiteaux, ils semblent visuellement isolés et de lecture difficile. Ils portent donc une charge de mystère. Ces trois chapiteaux portent des sujets, non pas uniques (on trouve par exemple des anges à cet emplacement à Sainte-Foy de Conques ou dans des églises plus modestes comme à Bourbon-l'Archimbeau dans l'Allier) mais traités de façon particulièrement originale. Leur emplacement incite à rechercher s'ils annoncent la pensée exprimée dans le chœur. Or, si les anges de Notre-Dame d'Orcival semblent bien confirmer cette idée, pour les autres sujets cela n'a rien d'évident, ils sont plutôt à mettre en relation avec la verticalité du lieu et ses références au ciel, obligeant celui qui les regarde à élever son regard, élévation toute symbolique renvoyant à l'élévation spirituelle nécessaire pour aborder le chœur et la liturgie qui s'y déroule.

¹⁰²⁹ MÉHU p. 90.

¹⁰³⁰ *Ibid.* p. 96.

¹⁰³¹ LHEURE 2007, p. 54.

La pauvreté iconographique à cet emplacement n'est pas une règle générale et, dans la région, un nombre non négligeable d'églises concentrent au contraire les chapiteaux historiés autour de la croisée du transept : par exemple Saint-Victor-et-Sainte-Couronne d'Ennezat (Puy-de-Dôme), Saint-Genès de Combronde (Puy-de-Dôme), Saint-Jacques-le-Majeur de Lanobre (Cantal). À l'inverse des transepts vides d'images, la croisée apparaît alors comme le véritable centre de l'église ou bien comme un véritable arc de triomphe, réunissant l'entrée de la nef et celle du chœur¹⁰³². Le vide iconographique des transepts des églises étudiées est donc un choix. On peut aussi remarquer qu'à Saint-Austremoine d'Issoire, la croisée est vide d'image, mais que les deux chapelles des bras s'ouvrent entre deux chapiteaux, trois sur quatre étant des iconographies uniques.

On peut donc conclure sur deux idées différentes : le transept comme séparation entre la nef et le chœur ; le transept comme moyen de faire élever le regard, de rappeler le ciel (d'où la présence des anges dans certains cas). L'ouverture de chapelles sur les bras renvoie à cette multiplication des autels rendue nécessaire par la liturgie

d Les déambulatoires

Dans les déambulatoires, les images sont tout aussi variées que dans les bas-côtés des nefs dont ils apparaissent comme le prolongement. Mais cette perception que nous en avons semble démentie par le terme de *corona* que l'on trouve dans les textes (ce qui nous avait incité à utiliser le terme de « couronne » lors de l'étude des chapiteaux)¹⁰³³ : plutôt qu'un prolongement des bas-côtés il renvoie à un rattachement au rond-point du chœur, à une mise en valeur de celui-ci. Il ne semble pas y avoir de sujets propres à cet espace. Alors que, en l'absence des barrières de chœurs qui, parfois, fermaient aussi l'accès au déambulatoire¹⁰³⁴, nous le percevons actuellement comme un prolongement des bas-côtés de la nef, ils ont été conçus comme encadrement du sanctuaire, formant, comme on l'a suggéré, une double couronne d'images. Mais, paradoxalement, la variété des sujets rejoint celle de la nef et ne semble pas avoir de connexion avec les sujets traités dans les ronds-points, sauf une exception à Saint-Nectaire avec l'épisode de Zachée. Partant de cet exemple on peut se demander si ces connexions nous auraient pas échappés, ou si les propos exprimés dans les déambulatoires seraient investis de deux rôles différents : lien entre la nef et le rond-point et mise en valeur de ce dernier.

e Les ronds-points

Les ronds-points sont composés de colonnes et encadrent l'autel. Il serait tentant de penser que les sujets des sculptures reflèteraient cette utilisation liturgique, mais il n'en est rien. Seul celui de Saint-Austremoine d'Issoire possède un chapiteau représentant la Cène, et une face d'un chapiteau de Saint-Nectaire reprend le thème, mais le tourne vers le déambulatoire, le rendant invisible depuis l'autel. Si l'on essaie de trouver un point commun, il faudrait plutôt parler de la résurrection ou du salut : résurrection représentée par l'épisode du tombeau vide (Issoire, Mozac, Saint-Nectaire) et salut avec les aigles à Orcival, les portes du paradis ouvertes à Notre-Dame-du-Port, et le salut du donateur à Volvic. Des images exprimant les sacrements du baptême et de l'eucharistie ayant été rencontrées dans les nefs, la logique voudrait que l'on arrive au salut dans les chœurs. Le parcours d'ouest en est dans l'église semble bien suggérer le parcours spirituel du chrétien dans l'Église.

¹⁰³² GUILLAUMONT 2010, p. 420.

¹⁰³³ Par exemple les analyses de Didier Méhu : FANJEAUX 2011, p.79.

¹⁰³⁴ CHEVALIER 2011, p. 64 et suivantes : « des limites insaisissables et trop rarement préservée ».

f R Les extérieurs

L'hétérogénéité des emplacements et des sujets répartis sur les parties extérieures ne permet pas de généralités. Des sculptures sur les portes d'entrée, ce qui semble la règle ailleurs, ne l'est pas en Auvergne. Sur les six églises étudiées ayant conservé leur nef, seule Notre-Dame-du-Port possède un portail sculpté, et seule l'église de Saint-Austremoine d'Issoire offre d'autres décors sculptés sur ses murs extérieurs sous la forme de plaques insérées. Les chapiteaux figurés placés à l'extérieur sont rares et posent des problèmes d'interprétation quant à leur isolement : sacrifice d'Abraham à Notre-Dame-du-Port et femme poisson à Saint-Saturnin. À Saint-Saturnin et à Maringues ce sont les modillons qui s'animent de figures humaines ou animales, ce qui, là aussi pose question. Aucune constante n'est repérable et les décors extérieurs sont modestes et dispersés.

Selon le texte d'Eusèbe cité au début de cette étude (les murs extérieurs sont là pour séparer les chrétiens des laïcs), il serait logique de trouver sur les murs extérieurs seulement des images non religieuses, ce qui n'est pas le cas. On constate plutôt que l'extérieur est totalement hétérogène : Nouveau Testament et Ancien Testament, zodiaque, animaux et personnages. Le nombre des bâtiments étudiés étant réduit, il est difficile de faire une synthèse, mais les sculptures sont présentes, en général dans la région, sur les portails et les modillons. Le zodiaque d'Issoire autour du chevet est une exception, et les sujets sur les bras du transept (tels que le sacrifice d'Abraham à Notre-Dame-du-Port) sont rares (on peut citer aussi l'église de Courpière (63).

B R Circulation et orientation

Rappelons que toutes les églises à déambulatoire semblent prévues pour la circulation, ce sont généralement des églises de pèlerinage. Mais il a été montré que le déambulatoire pouvait relever des clercs et qu'il faut relativiser fortement les histoires de flux de pèlerins. C'est vérifiable dans certaines églises : le déambulatoire fermé par des grilles à Conques, celui de Saint-Savin étroit avec en plus un escalier qui descend à la crypte etc. Actuellement ce sont des carcasses vides, aucun mobilier, aucun agencement des espaces n'a été conservé. On ne peut donc pas savoir si, une fois entré dans l'église, le chrétien se dirige vers tel ou tel autel, telle ou telle statue, s'il va rencontrer des peintures sur les murs. La seule certitude, que la porte ouest est celle des laïcs, reste encore à démontrer. Il faudrait être sûr que dans le cas des portails sud (ou nord), ceux-ci relèvent entièrement d'un usage clérical. La division en deux zones repérée dans les nefs avait mis en évidence que la porte latérale ouvrait sur la partie est seulement dans l'église de Notre-Dame-du-Port. Pour ce qui est des églises auvergnates étudiées, elles ne sont pas toutes des églises de pèlerinage, sauf à considérer que, toute église étant dédiée à un saint, ce saint va y être honoré. Il faut donc chercher une autre raison au choix du chœur à déambulatoire. Cette organisation circulaire entourée d'un couloir de circulation, pourrait renvoyer au modèle prestigieux du Saint-Sépulcre de Jérusalem : la mise en scène de l'autel-tombe du saint patron dans un espace circulaire copie du tombeau du Christ. Cette idée expliquerait pourquoi dans certaines de ces églises, la circulation des laïcs semble poser problème. À Notre-Dame d'Orcival, église de pèlerinage, deux portes se font face dans le transept rappelant la disposition d'églises prestigieuses comme Saint-Jacques de Compostelle, avec une porte réservée aux pèlerins et l'autre aux religieux. Par contre, à Notre-Dame-du-Port, la porte latérale ouvrant dans l'espace qui serait celui des chanoines semble cantonner les laïcs aux parties ouest.

Examinons d'abord si, la perception que peut avoir des chapiteaux celui qui circule dans le bâtiment peut donner des indices sur ces trajets possibles. En entrant par la porte ouest, pour profiter de toutes les images proposées sur les chapiteaux, le chemin le plus logique est de remonter par un des bas-côtés, suivre le déambulatoire et retourner par le second bas-côté. Cet ensemble compose un

couloir de circulation logique. Les nefs centrales n'ont pas de chapiteaux, sans doute à cause des installations traditionnelles telles que les *presbyterium*. Celui qui veut voir les sculptures des chapiteaux peut regarder tous les sujets proposés, ou presque, en empruntant ce couloir (dans la mesure où les clôtures sont absentes de ces espaces). Mais il ne voit alors, pour chaque pilier, que deux chapiteaux, le troisième se trouvant au revers du pilier, il lui faudra se retourner pour le voir. La question est donc de savoir si ce cheminement a bien été prévu et s'il y a un sens préférentiel pour remonter vers l'est (déambulatoire nord ou sud), un sens pour lequel aucun sujet figuré ne serait caché : l'orientation des chapiteaux a-t-elle été prévue dans cette optique ?

À Notre-Dame-du-Port, en remontant le déambulatoire nord, le seul chapiteau figuré caché, parce que placé au revers du chapiteau, est celui des victoires aux boucliers (N4E), en remontant le déambulatoire sud, le seul chapiteau caché est celui des têtes dans les feuillages (S2E). Dans chacune des solutions, un seul chapiteau est caché, ce qui ne met pas en évidence un trajet préférentiel.

À Saint-Austremoine d'Issoire, tous les sujets figurés (mis à part deux) sont placés dans la partie nord. Il y a donc une nette différenciation entre les deux bas-côtés, mais qui ne renvoie pas à l'idée émise précédemment, puisque les sujets figurés sont indifféremment installés sur les faces est et ouest des piliers.

Ces deux exemples suffisent à montrer que les images n'ont pas été placées en fonction d'une circulation hypothétique des laïcs empruntant ces couloirs que sont les bas-côtés et le déambulatoire, ou que cette circulation pouvait se faire sans sens préférentiel.

La seconde possibilité, pour entrer dans l'église, est d'emprunter la porte latérale. Lors de l'étude des nefs il avait été noté que, dans plusieurs églises, une sorte de couloir d'images s'ouvre alors devant celui qui entre. Cette constatation est particulièrement évidente à Saint-Austremoine d'Issoire où quatre chapiteaux importants encadrent celui entre par cette porte et traverse la nef. Il faut alors prendre en compte les colonnes qui ne supportent rien et qui semblent marquer une division de l'espace de la nef : logiquement, la partie ouest serait celle des laïcs, la partie est occupée par les religieux (avec certainement une clôture, des stalles ou autres installations). Partant de ce constat, on voit que ces colonnes séparent deux zones au contenu iconographique très différent : à Notre-Dame-du-Port, tous les chapiteaux figurés se trouvent alors dans la partie est et, l'entrée sud se faisant dans cette zone, incite à penser qu'elle serait réservée aux chanoines. Dans toutes les autres églises, au contraire, la porte latérale donne accès à la zone ouest qui, selon cette logique, serait accessible aux laïcs et leur permettrait d'accéder aux collatéraux. Mais elle leur permettrait aussi de traverser la nef centrale en passant derrière le chœur des religieux, ce qui expliquerait la concentration d'images à cet emplacement, ce fameux couloir d'images repéré à ce niveau.

Au terme de ces quelques investigations, on se rend compte qu'aucune hypothèse ne peut être privilégiée et applicable à l'ensemble des bâtiments. Penser des circulations n'est pas simple et les éléments mobiliers manquent cruellement. L'utilisation des divers systèmes de portes ne peut être élucidée et la répartition des chapiteaux n'aide pas à éclaircir le propos.

Il faut donc voir, église par église, si une organisation a été prévue, si un programme iconographique d'ensemble peut être perçu en relation avec les divisions de l'espace. Est-ce que chaque concepteur a choisi une solution différente ou bien est-ce que nous ne posons pas les bonnes questions ?

Chapitre 3 : espace et concepteur

A. Notion de programme : des concepteurs qui expliquent leurs projets

Rappelons que l'on appelle programme l'ensemble des projets, des intentions d'un concepteur. Le maître d'ouvrage doit énoncer des caractères précis auxquels l'édifice projeté devra répondre. Un programme sous-entend donc une anticipation, une intention, donc une réflexion, une pensée. Il doit penser le futur et en particulier l'usage du bâtiment. Il semble donc, dans cette optique, que seule l'architecture soit en jeu, comme le laissent entendre les nombreuses études sur l'architecture des églises et le rôle des espaces, comme on l'a vu précédemment. Le décor n'est pas obligatoire, il est un plus, son rôle est sans doute d'ajouter du sens. Les sculptures des chapiteaux ponctuent l'espace, mais aucun schéma général n'a pu être repéré. Il n'y a donc pas de nécessité à les inclure dans un projet, qui peut privilégier d'autres formes d'images : peintures, statues, ou autres. Partant de ce constat, et en l'absence de ces autres éléments, il faut voir si le concepteur de ces sculptures a pensé leur ensemble comme un tout ayant une logique propre. Les auteurs d'*Iter et locus* pensent qu'il est vain de chercher les « intentions » d'un concepteur-créateur qui est inaccessible¹⁰³⁵. Nous pensons que si le concepteur est inconnu, c'est en étudiant la pensée exprimée dans l'œuvre qui, elle, est accessible, que l'on peut éventuellement le trouver. L'ambition est ici de voir si, en caractérisant une pensée, on peut croiser ces données, exprimant les préoccupations d'un individu, avec des données historiques, même ténues, et envisager une personnalité.

Trouver une logique dans l'organisation d'une architecture est plus évidente, elle est conçue par rapport à un usage, mais dans les exemples connus, quand un concepteur explique son projet, déjà, il l'explique par rapport à une pensée religieuse, ce qui est logique pour une église. Dans cette optique trois exemples suffiront à comprendre le processus : le guide du pèlerin de Saint-Jacques, Suger, et Oliba.

Quand un concepteur explique son projet, tout semble facile. Mais les exemples historiques sont rares, pour ne pas dire presque inexistantes. Pourquoi si peu de personnalités ont-elles ressenti le besoin d'expliquer leurs intentions ?

a. Oliba

Géraldine Mallet rappelle que dans une lettre-sermon, Garcias, moine de Cuxa, décrit les aménagements souhaités par Oliba pour l'église de Saint-Michel de Cuxa. Le choix d'un chevet septiforme en rapport avec le développement de la liturgie processionnelle mais surtout en fonction des saints à honorer. Le fait qu'il fasse référence à l'Arche d'Alliance à propos du baldaquin de l'autel majeur, à la forme en « 8 » de l'église de la Trinité, etc. Elle conclut que les espaces sacrés sont investis d'une signification symbolique omniprésente¹⁰³⁶.

Daniel Codina étudie le parcours d'Oliba, d'abord moine de Ripoll, puis abbé de Saint-Michel de Cuxa et de Sainte-Marie de Ripoll et, toujours à partir des écrits du moine Garcias, il montre que les projets architecturaux sont toujours doublés d'explications faisant une large part aux idées religieuses et aux références scripturaires. En parlant des moines et du monastère il explique que le mur de la discorde édifié par le diable a été détruit par la paix du Christ et que la maison a été réunie par la pierre

¹⁰³⁵ BASCHET 2012, « Remarques finales », p. 5.

¹⁰³⁶ MALLET 2011, p. 37-58.

d'angle qu'est le Christ¹⁰³⁷. Déjà dans ce premier exemple on constate que le vocabulaire architectural est intimement mêlé aux citations bibliques, et la suite confirme cette façon de penser : le nombre sept, en référence aux sept dons du Saint-Esprit va être largement mis en valeur, d'abord avec les sept autels du chœur de l'église de Saint-Michel de Cuxa, puis les sept absidioles du chœur¹⁰³⁸. Puis à propos du ciborium il donne la signification religieuse des colonnes et des chapiteaux : les bases représentent les docteurs de l'Église, les colonnes en marbre rouge représentent les martyres de la foi. Il parle ensuite des chapiteaux, en marbre blanc, ornés de feuillages et de fleurs variées : la blancheur représente la chasteté des ecclésiastiques qui doit détruire les vaines peurs, et les fleurs ce sont les grâces spirituelles qui leur permettent de progresser. Il y a aussi, autour de l'autel, la représentation des vertus en bois sculpté et les Apôtres qui, au centre, entourent le Maître ; à l'extérieur, aux quatre angles, des sculptures colorées représentant les quatre évangélistes et, au sommet du couvercle, l'Agneau de l'Apocalypse.¹⁰³⁹ Il s'agit là d'une des rares descriptions d'un ensemble sculpté, et elle met toujours en parallèle le matériel et le spirituel faisant largement référence aux textes bibliques (arche d'alliance pour le ciborium, Apocalypse pour l'Agneau) et montre que l'ensemble est conçu comme une synthèse d'ensemble renvoyant à l'Église présente dans l'église. Le même mode de pensée est appliqué lorsqu'il s'agit de la chapelle de la Trinité dont la signification symbolique de l'architecture est explicite. D'ailleurs Garsias continue en parlant ouvertement du sens théologique des bâtiments dans une vision plus globale : la terre et le ciel exprimés dans les deux étages de l'édifice ; en bas le mystère de l'Incarnation et de la maternité de Marie, en haut, l'autel comme un trône, les vertus, les dons du Saint-Esprit, les saints ; donc l'église terrestre et l'Église céleste. En bref, le bâtiment conçu comme une vision du monde, le monde vu par la pensée chrétienne.

L'explication du programme envisagé par l'abbé Oliba est donc donnée de façon indirecte, ce n'est pas lui qui l'expose. Il ne s'agit pas ici de la parole directe du concepteur. Le moine Garsias a peut-être entendu l'abbé expliquer ses intentions ou, plus certainement, Oliba l'a chargé de le faire.

b R Suger

Par contre, l'abbé Suger de Saint-Denis, par ses écrits, a bien précisé lui-même ses intentions. Ses descriptions portent surtout sur l'architecture, qu'il double à chaque fois d'une signification religieuse, par exemple quand il explique que les douze colonnes du chœur ont été prévues comme image des douze Apôtres, et douze autres autour faisant référence aux prophètes¹⁰⁴⁰, mais surtout à propos des vitraux dont il décrit en détail les sujets¹⁰⁴¹. Il est intéressant, dans cet exemple, de comprendre les deux facettes de cette symbolique religieuse : la colonne ne ressemble pas à un personnage mais pourtant on nous incite à la penser comme telle ; les images des vitraux représentent des scènes, mais on nous demande de les penser comme des idées. Dans ce long développement il donne les clefs de lecture pour chaque verrière, les images renvoyant à d'autres épisodes ou bien à des citations de la Bible, elles doivent élever celui qui regarde des choses matérielles aux immatérielles. Dans les deux cas, les colonnes et les verrières, il y a ce que l'on voit et ce que l'on pense en les regardant, le sens visible et le sens caché, c'est ce qui l'intéresse, l'aspect de l'œuvre elle-même semble passer au second plan. Pour les autres œuvres, il insiste surtout sur les inscriptions, qui sont fort nombreuses, et sur l'abondance des pierres précieuses et de l'or.

¹⁰³⁷ CODINA 2009, p. 92.

¹⁰³⁸ *Ibid.* p. 94.

¹⁰³⁹ *Ibid.* p. 96-97.

¹⁰⁴⁰ SUGER éd. GASPARRI, p. 31.

¹⁰⁴¹ *Ibid.* p. 147 et suivantes.

Les premières œuvres sculptées décrites sont les portes de bronze : des sculptures dorées représentant la Passion et la Résurrection. Puis il cite « l'image du Seigneur » sur le crucifix d'or et insiste sur le pied de ce crucifix : « orné des quatre évangélistes », et sur sa colonne « sur laquelle figure la sainte image, très finement émaillée, montrant l'histoire du Sauveur avec les témoignages figurés des allégories de l'ancienne Loi et en haut, sur l'admirable chapiteau, la mort du Seigneur avec ses figures, invitant à la contemplation.¹⁰⁴² » Il revient à des sculptures à propos de l'ancien ambon qu'il fait restaurer : « admirable par la sculpture très subtile des plaques d'ivoire, irréparable à notre époque, qui par la représentation de scènes antiques dépassait le jugement humain », il les récupère dans le trésor et les remplace ainsi que les « animaux en cuivre ». Il fait redorer l'aigle du milieu du chœur (le lutrin).

Mais il semble bien que ces écrits aient été rédigés à posteriori et non avant l'exécution des travaux. Ils sont donc plutôt une explication qu'un projet.

c RLe « guide du pèlerin de Saint-Jacques »

Il s'agit, comme chacun le sait, du chapitre V d'une compilation comportant cinq parties. La date la plus probable est 1120-1130, donc bien postérieure à l'édification de l'église. Son auteur est cité : Aimeric Picaud de Partenay-le-Vieux, sans doute un français de la région poitevine ou saintongeaise¹⁰⁴³.

Les historiens qui ont étudié cet ouvrage sont fort nombreux et chacun le lit selon ses préoccupations et les sujets de son étude. Dernièrement, Daniel Méhu étudie « Les figures de l'édifice ecclésial d'après le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle ». Plusieurs pistes sont à retenir : d'abord la pérégrination dans l'église est mise en rapport avec le pèlerinage lui-même ; le bâtiment église est perçu comme un corps avec une tête entourée d'une couronne, des bras et un corps¹⁰⁴⁴, et est mesuré à l'échelle de l'homme (par exemple la longueur est 53 fois la taille d'un homme); enfin l'église doit d'abord figurer l'invisible, chaque élément renvoyant à un aspect de ce monde imaginé, ce sont des lieux incarnés toujours en relation avec des figures spirituelles. La description de l'architecture donne des clefs sur la pensée médiévale qui comprend l'architecture non comme une prouesse des constructeurs mais comme le reflet d'une vérité spirituelle¹⁰⁴⁵. Les formes et les nombres sont bien précisés. Par exemple la porte et l'autel sont mis en relation, car ils sont des lieux de figuration ; les images inscrites dans un tympan renvoient à la forme hémicirculaire qui constitue une figure du céleste, de même que la voûte de la nef ou du chœur. On comprend donc qu'il y a des sculptures ou d'autres sortes d'images, mais elles sont importantes par leur présence et par le lieu qui les reçoit, avant de l'être par elles-mêmes¹⁰⁴⁶.

Les sujets sont pourtant bien précisés et énumérés pour les sculptures de trois portails¹⁰⁴⁷ : par exemple le portail nord est décrit de façon très précise, il se compose de deux entrées avec tympan (sur celui de gauche l'Annonciation), ces deux portes sont ouvertes dans un mur couvert de sculptures (Christ en majesté, bénissant et tenant le livre, entouré des quatre évangélistes, le paradis avec Adam et Ève, des saints, des bêtes des hommes, des anges, des fleurs, en grand nombre), la description est compliquée et rend bien la profusion des sculptures et des sujets représentés qui remplissent tous les espaces. Après les pages consacrées aux portes, le texte s'arrête sur les autels, autre point d'ancrage

¹⁰⁴² SUGER éd. GASPARRI, p. 131.

¹⁰⁴³ VIEILLARD 1963, p. XIII.

¹⁰⁴⁴ VIEILLARD 1963, p. 87.

¹⁰⁴⁵ MÉHU p. 92-97.

¹⁰⁴⁶ MÉHU 2011, p. 79-113.

¹⁰⁴⁷ VIEILLARD p. 97-105.

des sculptures : le devant d'autel avec le Christ entouré des vieillards de l'Apocalypse, les quatre évangélistes et les apôtres, séparés par des colonnes et entourés de fleurs, et surtout l'inscription qui porte la dédicace et permet de dater l'œuvre de 1105 environ¹⁰⁴⁸. Puis vient la description du ciborium qui est décoré par des peintures, dessins et autres. Là se trouvent la représentation des anges, des apôtres, des prophètes et des vertus entourant l'Agneau de Dieu. Pour finir la Trinité couronne le tout. Il est bien précisé aussi que si ce sont des peintures à l'intérieur, à l'extérieur il s'agit de sculptures.

L'étude de l'église est particulièrement complète et se termine par l'histoire de sa construction : citations des lapicides et des repères historiques : église commencée en l'an 1116 de l'ère d'Espagne (1078 de l'ère chrétienne)¹⁰⁴⁹. En 1996, S. Moralejo, dans son article *Saint-Jacques de Compostelle. Les origines d'un chantier roman*, reprend le sujet en essayant de préciser les circonstances historiques permettant de situer la reconstruction de l'église. Il explique qu'Alphonse VI est à Compostelle en 1075 pour présider un grand concile, et que cette reconstruction semble une réponse monumentale à une lettre de Grégoire VII et à ce fameux concile. Il propose finalement la date de 1075 pour le début des travaux¹⁰⁵⁰.

On ne peut rêver description plus précise en ce qui concerne les sculptures, elles sont très nombreuses et concentrées sur deux points : les portes et l'autel. Mais rien n'est dit sur l'auteur du programme, celui qui a prévu chaque sujet et son emplacement. Il s'agit seulement d'une lecture à posteriori de l'édifice, par quelqu'un qui est suffisamment éduqué pour reconnaître et nommer les sujets représentés, mais qui n'en fait pas la synthèse, il ne dit rien des chapiteaux figurés placés dans l'édifice, car son intérêt se porte ailleurs

d'Île-de-France... Et l'Auvergne

Pour l'Auvergne, le seul texte allant dans le sens d'une description des images est celui de la vision du moine Robert¹⁰⁵¹, texte traduit et analysé dès 1950 par R. Rigodon¹⁰⁵², signalé par Z. Swiechowski et étudié par divers auteurs dont Dominique Iognat-Prat qui le détaille à propos de son étude sur la Vierge romane de la cathédrale de Clermont¹⁰⁵³. Il insiste sur le fait qu'il s'agit d'une description rêvée, baignant dans un climat onirique, qui ne permet pas de se situer exactement, à tout moment, dans l'édifice, l'auteur se référant sans cesse, et de façon instinctive, à des textes de l'Apocalypse, auxquels se mêle la symbolique des nombres.

L'article de René Rigodon est irremplaçable, parce qu'il transcrit le texte latin et en donne la traduction. Ce qui permet d'accéder facilement à ce texte, seul témoin d'une description d'œuvres figurées dans une église¹⁰⁵⁴. Deux parties de l'église sont concernées par la décoration, les portes et le chœur.

La description commence par les portes (à l'ouest sous le porche) : « On voyait dans chaque porte deux roses d'une admirable grandeur. Sous chaque rose il y en a trois et le centre de chacune d'elle en forme de noix, mais d'une grandeur merveilleuse. Ces portes semblaient être en marbre blanc

¹⁰⁴⁸ *Ibid.* p. 111.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.* p. 117.

¹⁰⁵⁰ MORALEJO 1996, p. 137 en particulier.

¹⁰⁵¹ Ms. 145, BMIU Clermont, fol. 130-134.

¹⁰⁵² RIGODON 1950.

¹⁰⁵³ IOGNAT-PRAT 1992.

¹⁰⁵⁴ Cette description met en scène six personnages : Robert, abbé de Mozat qui a la vision ; Arnaud un diacre qui transcrit le texte ; Drucbert, l'ancien abbé de Mozac, défunt ; Étienne II, évêque de Clermont ; Aleaume, un clerc de Clermont, qui est à la fois architecte d'Étienne II et orfèvre ; Adam, son frère, qui l'assiste dans son atelier.

et les motifs de roses, à l'intérieur étaient, la première verte, la deuxième bleue et la troisième rouge.¹⁰⁵⁵ »

Arrivés à l'est, vers le chœur, se trouvent treize *crypta* (sans doute des chapelles rayonnantes, pourtant treize cela fait beaucoup) décorées des douze signes du zodiaque, et dans chacune les statues des douze apôtres. La *crypta* centrale est particulièrement décorée : « Sa porte était d'or pur et au-dessus douze colonnettes de rare cristal étaient surmontées de douze pierres précieuses [...]. Dans la treizième crypte il y avait un aigle d'or, dont les pieds reposaient sur une pierre inconnue. Sur un piédestal un très bel agneau. Sept étoiles illuminaient le temple de sa splendeur. À côté est placée l'image de Notre Seigneur pendant sa passion. On voit de son flanc ruisseler le sang et l'eau jusqu'à la ceinture. Près de lui se dressent, à droite, l'effigie de sa mère, à gauche, celle de Jean. [...] Devant cette Majesté, qui inspirait une crainte religieuse, il y avait les statues de sept jeunes gens resplendissant de beauté. Chacun tenait dans ses mains des cierges allumés ». Dans le « Saint des Saints », l'autel est encadré par Marie et l'archange Michel, et ils sont entourés de chérubins et de séraphins ; derrière l'autel, une colonne est destinée à recevoir la statue de la Vierge¹⁰⁵⁶.

On constate que la description se concentre sur ce qui semble être le chœur et qui réunit toute l'iconographie. Mais là non plus ce n'est pas un projet décrit par un concepteur, mais une vision donnant, en quelque sorte, des instructions pour une construction. Cela sous-entend-il que c'est l'abbé de Mozac qui a conçu le programme ? La vision serait un moyen de ne pas paraître autoritaire, de laisser l'espace à l'acceptation, au choix de l'évêque, mais surtout de mettre Dieu à l'origine de l'idée. Le propos est classique et les légendes nombreuses, et on peut encore citer, par exemple, le rêve de Gunzo pour Cluny : la nouvelle construction de Cluny III par l'abbé Hugues aurait été inspirée par trois saints qui, en rêve, lui auraient montré comment tendre des cordes pour mesurer l'espace pour la nouvelle église¹⁰⁵⁷.

Conclusion

Les textes expliquant une intention concernent essentiellement l'architecture, et dans les rares cas où les images sont mentionnées, elles le sont seulement par rapport à leur utilité religieuse, étant un moyen d'accéder aux images spirituelles, aux vérités invisibles, mais non décrites de la façon dont nous concevons actuellement une analyse d'œuvre figurative. De plus il n'est question que des représentations des saints, des anges, des évangélistes, etc. jamais de personnages, d'animaux ou de scènes comme on les rencontre dans les églises romanes. Ces textes ne nous sont utiles que dans la mesure où ils nous incitent à voir dans les images, non pas les réalités représentées, mais des idées religieuses cachées derrière, confirmant ce que nous avons déjà envisagé. D'autre part il ressort que les images sont concentrées au niveau du chœur et des portes, ce qui n'est pas non plus une surprise.

Le seul concepteur qui explique directement ses intentions est l'abbé Suger, encore le fait-il à posteriori. Et pour l'Auvergne nous n'avons aucune trace d'un quelconque écrit concernant les églises romanes. Le seul texte qui peut être classé dans la catégorie des projets, donc des programmes, est celui du moine Robert, pour la cathédrale de Clermont bien antérieure. Il est pour nous irremplaçable, car il montre que, dans l'esprit des religieux, le projet d'un décor d'église ne peut être que suggéré par Dieu, dans une vision, ou dans un rêve. La modestie de l'évêque et de l'abbé leur inspire cette voie détournée pour promouvoir le projet. Cet aspect explique peut-être pourquoi on ne trouve pas de programmes préétablis, expliqués avant leur réalisation. C'est seulement à posteriori que le concepteur se permet d'expliquer son œuvre, présentant alors ses idées comme des lectures du bâtiment ou les

¹⁰⁵⁵ RIGODON 1950, p. 51.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.* p. 52-54.

¹⁰⁵⁷ STRATFORD 2010, p. 103 et 276.

images comme des explications religieuses, des sortes d'exégèses. Il ne met jamais en avant sa propre création, il la présente toujours comme inspirée par Dieu. Et, dans cette optique, les nombreux miracles qui émaillent les récits (en particuliers ceux qui permettent à Suger d'arriver à ses fins) sont logiques.

D'autre part, l'église comme vision du monde selon Oliva renvoie à une tradition que l'on trouve très anciennement. Citons l'étude d'A. Grabar sur l'église d'Edesse¹⁰⁵⁸ qui conclut : « l'église microcosme est un parallélépipède, couronné par une voûte. Cette dernière figure est le ciel ou mieux « les cieux des cieux » ; ou encore la vision de Cosmas Indicopleutès¹⁰⁵⁹ bien étudiée par Wanda Wolska¹⁰⁶⁰. Dans notre précédente étude, nous avons fait le point sur ces visions fondatrices¹⁰⁶¹. Revenons seulement ici aux textes de *La Mystagogie* de Maxime le Confesseur (traduits par Christian Bourdignon¹⁰⁶². D'abord il explique l'unité du bâtiment ecclésial et de l'Eglise mystique « [...] elle (la maison église) se divise en un lieu réservé aux seuls prêtres et aux célébrants, que nous appelons 'sanctuaire sacerdotal', et un autre ouvert à l'accès de tous les fidèles laïcs, que nous appelons 'temple' [...] De même, le monde [...] se divise entre le monde intelligible, rempli de substances intellectuelles et incorporelles, et ce monde sensible et corporel, superbement tissé de nombreuses formes spécifiques et de nature, se laisse voir dans la sagesse et à travers cette église faite de mains d'hommes [...] ¹⁰⁶³ » Puis il précise : « Et aussi, il disait que la sainte Église de Dieu est symbole du monde sensible en soi seulement, qui a pour ciel le divin sanctuaire sacerdotal et qui possède pour terre la splendeur du temple, tout comme également le monde est une Eglise, avec son ciel qui ressemble au sanctuaire sacerdotal, et le bel ordre de la terre qui ressemble au temple. » Il met ensuite en rapport le bâtiment et l'homme : « Et encore, sur un autre mode de contemplation, il disait que la sainte Eglise de Dieu est un homme, puisqu'elle a le sanctuaire sacerdotal pour âme, le divin autel pour intellect, et le temple pour corps [...] et qu'à travers le temple, comme à travers un corps, elle présente la philosophie morale, à travers le sanctuaire sacerdotal comme à travers une âme, elle explique spirituellement la contemplation naturelle [...] ¹⁰⁶⁴ » On ne peut être plus clair : la nef représente la terre en même temps qu'elle est la figure du corps de l'homme, et présente la morale. Christian Bourdignon étudie ensuite l'influence de Maxime le Confesseur dans le monde byzantin. On peut alors se reporter à l'étude de Véronique L. Dupont¹⁰⁶⁵ qui résume ces textes dans un tableau.

Plus récemment Dominique Iognat-Prat¹⁰⁶⁶ a montré que la conception de l'église en tant que bâtiment porteur d'un sens symbolique religieux avait, à l'époque romane, évolué vers une construction conçue comme une personne. Il cite aussi le texte sur la cathédrale d'Edesse¹⁰⁶⁷ qui, selon lui, permet de relier l'église aux monuments scripturaires (Tabernacle et temple de Jérusalem) et de mettre en évidence la présence de Dieu dans le bâtiment. Mais l'évolution, selon lui, va vers une appropriation du bâtiment par l'homme, et finalement vers une identification avec lui : l'homme est un temple ; notion ancienne mais mise en évidence et revitalisée. L'Église comme architecture du monde est aussi une architecture spirituelle et personnelle. Les clercs du Moyen Age ont besoin d'un lieu qui marque à la fois la mémoire et le pouvoir. De plus, les rites de consécration et de dédicace construisent la société mais aussi transforment l'église en reliquaire. Les abbés deviennent des constructeurs et

¹⁰⁵⁸ GRABAR 1947, p. 52-58 en particulier.

¹⁰⁵⁹ Voir surtout l'étude : WOLSKA 1962.

¹⁰⁶⁰ WOLSKA 1962.

¹⁰⁶¹ GUILLAUMONT 2010, p. 70-79.

¹⁰⁶² BOURDIGNON 2001.

¹⁰⁶³ Ibid. vol. II, p. 14

¹⁰⁶⁴ Ibid. vol. II p. 16

¹⁰⁶⁵ DUPONT 1991.

¹⁰⁶⁶ IOGNAT-PRAT 2006, p. 216

¹⁰⁶⁷ Ibid. p. 98 et suivantes.

éprouvent le besoin d'inscrire la chrétienté dans la terre. L'église n'en reste pas moins un espace dédié aux sacrements et sa consécration ouvre cette voie en donnant à la personne qu'est l'Eglise le premier sacrement. D'autre part, ce besoin de matérialiser la pensée dans la pierre se retrouve dans la construction intérieure que chacun réalise en lui-même : l'exemple d'Adam Scot¹⁰⁶⁸, qui a besoin de matérialiser sa pensée par des dessins architecturaux en est une illustration passionnante.

Toutes ces études sont particulièrement intéressantes mais parlent de nouveau d'architecture, et quand D. Iognat-Prat parle d'images, ce sont celles des livres. Il aborde la place centrale des représentations visuelles à propos de l'Arche de Noé et du célèbre commentaire d'Hugues de Saint-Victor¹⁰⁶⁹ : l'image permet d'avoir une vision d'ensemble et d'ainsi comprendre les parties¹⁰⁷⁰. Il faut, sur ce sujet, rendre un hommage à Patrice Sicard pour son étude très complète « Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle, le *Libellus de formatione arche* de Hugues de Saint-Victor », qui permet de comprendre toute la portée de ce texte et d'entrer dans la pensée d'un exégète du XII^e siècle¹⁰⁷¹.

On peut synthétiser tous ces éléments en disant que l'organisation de base d'une église, la vision traditionnelle, est celle d'une église à la fois cosmos (macrocosme) et homme (microcosme). Dans la nef on trouvera des images du monde et de l'aspect corporel, matériel de l'homme ; dans le chœur il s'agira du ciel ou d'images plus théologiques ou bibliques. La personnalité du concepteur s'exprimera dans les contraintes de ce cadre, et s'il en sort il faudra en trouver les raisons.

B R Des organisations repérées, un concepteur éventuel

Le problème de l'organisation des sculptures par rapport à l'architecture a déjà été abordé pour les églises auvergnates : Z. Schiechowski parle du « programme d'Issoire »¹⁰⁷² et du « programme de Saint-Nectaire »¹⁰⁷³, alors qu'il parle du « cycle de Mozac »¹⁰⁷⁴. Dans tous les cas il s'agit d'ensembles partiels : ensemble des signes du zodiaque, groupe de chapiteaux du chœur, etc. Puis dans un chapitre suivant il se propose d'analyser leur répartition dans l'espace architectural¹⁰⁷⁵. Mais le titre est ambigu, il s'agit de mettre en correspondance les différentes églises et de voir si l'on retrouve les mêmes « cycles » au même endroit dans d'autres bâtiments, il s'agit donc pour lui de chercher des iconographies liées à un espace donné, donc de répondre à la question que nous avons envisagé en premier lieu, celle des thèmes liés à un espace donné.

Nous proposons ici d'examiner s'il est possible de trouver une idée directrice sur l'ensemble du programme sculpté d'une église donnée ou bien si ce sont seulement des points d'ancrage ciblés, comme cela a déjà été pensé, qui concentrent des idées multiples. Puis nous tenterons de voir si cette analyse peut amener à poser une hypothèse d'identification du concepteur. En effet, les données historiques étant pratiquement inexistantes, on peut se demander si, la culture qui transparaît dans les programmes identifiés, les préoccupations liées aux sujets représentés, peuvent permettre de cerner une personnalité. En effet les dernières recherches s'orientent vers une pensée plutôt « parcellisée » ou

¹⁰⁶⁸ *Ibid.* p. 582 et suivantes.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.* p. 464.

¹⁰⁷⁰ IOGNAT-PRAT 2006, p. 464.

¹⁰⁷¹ HUGUES DE SAINT-VICTOR éd. SICARD.

¹⁰⁷² SCHIECHOWSKI 1973, p. 38.

¹⁰⁷³ *Ibid.* p. 75.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.* p. 35.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.* p. 153.

« sectorisée », mais sans vision d'ensemble, l'église comme un édifice multipolaire prenant en compte le temps de la construction de l'église (1 à deux générations) pendant lequel on peut changer d'idée. Il est évident que cette recherche ne peut s'effectuer que sur les églises entièrement conservées ou conservées dans leur grande majorité. Elle ne concernera donc que six églises, et l'ordre de présentation sera suggéré par les indices rencontrés. Nous commencerons donc par celle de Saint-Nectaire pour laquelle nous avons détecté, dès l'analyse des chapiteaux, une pensée qui pouvait être à la base de la conception d'ensemble.

a R Saint-Nectaire

Recherche d'une idée directrice

Les seuls chercheurs à avoir envisagé un programme d'ensemble pour cette église sont Jérôme Baschet et ses coéquipiers¹⁰⁷⁶. Ils ont pensé le programme des sculptures dans leurs rapports complexes puis, plus généralement, par rapport à la cérémonie de la dédicace, mais ne propose pas un concepteur éventuel ou des concepteurs successifs ni de programme d'ensemble, mis à part donc une relation avec la dédicace. Lors de l'étude de la nef, nous avons conclu à une division de l'espace en deux zones de dimensions très différentes : les trois travées ouest vides d'images figurées, séparées de la travée la plus à l'est par une série de sculptures marquant une limite : le Christ et Moïse sur les murs gouttereaux nord et sud, une tête crachant des feuillages et une feuille ciselée sur les colonnes. De plus, ces images ouvrent une travée qui concentre toutes les scènes figurées de la nef. Du point de vue des idées représentées par les sculptures, nous avons conclu à une double pensée : la foi et la lutte contre le mal. Le Christ, les anges et les saints luttent efficacement contre le diable, quant aux hommes ordinaires, s'ils n'ont pas la foi, comme les parents de Moïse, ils sont insensés ou comparables aux animaux.

D'autre part, lors de l'étude du chœur, nous en étions arrivés à penser que le credo pouvait être un des fils conducteurs de la pensée exprimée. Ce thème de la foi se trouvant même explicitement proposée dès l'entrée par le face à face entre l'incrédulité de Thomas et la foi des Saintes Femmes devant le tombeau vide. Puis de nouveau au deuxième plan avec de nouveau un face à face montrant ce qu'il faut croire, c'est-à-dire que Jésus est Dieu (ce qu'il rend explicite dans la Transfiguration) et qu'il triomphera à la fin des temps (croix triomphante) : les deux révélations. Pour terminer nous avons conclu à une double idée, celle de la foi et celle de la résurrection.

Le déambulatoire aussi peut, par certains côtés, compléter cette idée de la foi, en particulier avec le personnage de Zachée, le seul sujet évangélique de cette zone qui, de plus, peut être relié avec le chapiteau du rond-point qui lui fait face, justement par l'idée de foi. Les autres sujets parlant de la conversion nécessaire, du contrôle de soi, de l'élévation spirituelle et du châtement du pécheur, peuvent être compris comme des moyens de parvenir au salut.

On constate déjà que le sujet de la foi est le point commun entre la nef (qui lui associe la lutte contre le mal) et le chœur (qui lui associe l'espérance en la résurrection).

L'idée de résurrection exprimée dans le chœur n'est pas une originalité, on la retrouve par exemple à Saint-Pierre de Mozac. Mais le programme complexe du rond-point de Saint-Nectaire n'a pas d'équivalent et incite à rechercher un concepteur particulièrement érudit et qui s'est intéressé spécialement au thème de la foi : c'est le sujet qui semble donc au centre de la conception d'ensemble, annoncé dès la nef par la représentation des parents de Moïse, iconographie tout à fait exceptionnelle,

¹⁰⁷⁶ Nous avons abordé leurs conclusions dans le chapitre consacré à l'analyse des sculptures de l'église, nous n'y reviendrons pas ici.

qui attire immédiatement l'attention car unique, donc intrigant, engageant à se poser des questions, épisode justement rappelé dans l'épître aux Hébreux (XI, 23) où il est cité comme exemple de foi,

En gardant comme fil conducteur le thème de la foi, et en recherchant dans la Bible les textes qui traitent de ce sujet, on s'aperçoit que le mot « foi » est employé au total 267 fois¹⁰⁷⁷, mais seulement 8 fois dans l'Ancien Testament, 42 fois dans les Évangiles et l'Apocalypse réunis, et donc 217 fois dans les épîtres de saint Paul, où il apparaît comme un thème central. Une des voies possibles, pour identifier le concepteur, serait donc de voir s'il y a une personnalité qui s'intéresse tout spécialement aux écrits de saint Paul.

Recherche d'un concepteur possible

D'abord, il faut rappeler que tous les auteurs se sont heurtés au manque de documents concernant l'histoire de cette église : un bâtiment très important, sans aucune source historique. Ambroise Tardieu, en 1877, cite Dom Estiennot¹⁰⁷⁸ qui pense que le prieuré a été fondé par Eparchius de Saint-Nectaire et soumis à l'abbaye de la Chaise-Dieu¹⁰⁷⁹, mais sans préciser de date. Ambroise Tardieu avance alors l'hypothèse de 1100. Si le rapport avec la Chaise-Dieu est bien confirmé dans des documents plus tardifs¹⁰⁸⁰, Pierre-Roger Gaussin, dans sa thèse sur l'abbaye¹⁰⁸¹, alors qu'il cite et étudie en détail toutes les dépendances de la Chaise-Dieu, pour Saint-Nectaire, note simplement que le prieuré est connu dès 1177 et que l'église « entrée dans le patrimoine de la Maison d'Auvergne, fut donné par lui à la Chaise-Dieu, avant 1177, avec tous ses droits sur le lieu, ce qu'approuva le pape Alexandre III en 1178. »¹⁰⁸². Par contre il étudie successivement tous les abbés, leurs origines, ce qu'ils ont fait lors de leur abbatiat et tous les prieurés fondés sous leur abbatiat quand il y en a une trace dans les documents. Dans son chapitre consacré à saint Robert (Robert de Turlande), le fondateur de l'abbaye (abbé de 1043 à 1067), il explique que son activité a été inlassable (avec plusieurs centaines de disciples) et que ses créations et restaurations de prieurés s'étendent sur plusieurs diocèses et en particulier celui de Clermont, précisant qu'en général il n'y avait, dans chaque prieuré, pas plus de un à trois moines. Il conclut : « On peut avancer l'hypothèse que tous les prieurés de la région qui se relevèrent par la suite de la Chaise-Dieu et dont la fondation ou la soumission n'est pas attestée par un acte connu remontent à l'abbatiat de saint Robert. ¹⁰⁸³»

Partant de ces maigres indices, l'hypothèse est de penser qu'un des abbés de la Chaise-Dieu pourrait être à l'origine de la pensée complexe exprimée dans les sculptures. Faire remonter cette œuvre à saint Robert (1045-1067), comme le suggère P. R. Gaussin, paraît la faire remonter très tôt dans le temps. Si l'on garde comme hypothèse la date de 1100 donnée par Tardieu, c'est Aimeric qui est alors abbé (1102-1111). Il a d'abord été prieur d'Andryes en Bourgogne. Il resta dix ans à la Chaise-Dieu puis fut évêque de Clermont¹⁰⁸⁴. Mais aucun indice ne permet de le retenir comme candidat. Avant lui on trouve Seguin d'Escotay (1078-1094) et Pons de Tournon (1094-1102), mais ces deux

¹⁰⁷⁷TOB 2002, p. 399 : Statistiques selon la concordance de la TOB, pour plus de facilité, mais les résultats selon la concordance de la Vulgate sont assez équivalents.

¹⁰⁷⁸Claude Estiennot de la Serrée, moine bénédictin de la congrégation de Saint-Maur (1639-1699) qui fut le secrétaire de François Girod, visiteur de la province de Toulouse. Il parcourt le sud de la France pour rechercher des preuves de l'histoire des institutions monastiques. C'est un dépouilleur de manuscrits qui visite les archives des abbayes. Il en résulte quarante volumes de notes manuscrites.

¹⁰⁷⁹*Antiquitates in diocesi Claromentensibenedictae*, B. N. ms. lat. 12745, fol. 128, dans un chapitre concernant Allanches (Cantal).

¹⁰⁸⁰CRAPLET 1955, p. 157 : Bernard Craplet rappelle que la première mention de Saint-Nectaire, comme bien de l'abbaye de la Chaise-Dieu, apparaît dans une bulle d'Alexandre III en 1178.

¹⁰⁸¹GAUSSIN 1981.

¹⁰⁸²*Ibid.* p. 405.

¹⁰⁸³*Ibid.* p. 21.

¹⁰⁸⁴*Ibid.* p. 28-29.

abbés semblent s'être intéressés à étendre le rayonnement de l'abbaye dans les autres diocèses, et aucun indice ne permet de les envisager. Avant eux, on note une personnalité plus intéressante pour notre propos : Durand, abbé de 1067 à 1078, premier successeur de saint Robert, qui a été auparavant son disciple. Sous son abbatiat l'abbaye s'enrichit également de nombreux domaines, et son activité est presque aussi intense que celle de son maître Robert. De plus, on constate que Durand a des contacts avec l'abbaye du Bec (Bec-Hellouin, près de Brionne dans l'Eure), centre important pour la pensée théologique, où Lanfranc (italien de Pavie) a été prieur (à partir de 1042) et a créé une école ; son successeur en 1059 n'étant autre qu'Anselme de Cantorbury. En effet dans la correspondance d'Anselme¹⁰⁸⁵, il y a des lettres adressées à deux moines de la Chaise-Dieu¹⁰⁸⁶ et surtout une correspondance entre Durand et Anselme¹⁰⁸⁷. Dans une de ses lettres on apprend que Durand a lu une des œuvres d'Anselme, *Les méditations*, et qu'il en demande d'autres, de plus, il demande *Les épîtres de Paul*, sans doute les commentaires de Lanfranc¹⁰⁸⁸.

Son intérêt pour les épîtres de Paul fournit un indice supplémentaire en faveur de l'hypothèse de le penser à l'origine d'un programme basé sur le sujet de la foi. Son intérêt pour les exégèses et ses échanges d'ouvrages prouvent une activité intellectuelle importante et, dans sa lettre, il demande que leurs abbayes soient associées, ce qui prouve un désir de prolonger les contacts de façon durable. La réponse d'Anselme (lettre 71) confirme ce mutuel désir¹⁰⁸⁹. Est-ce que ce commentaire sur saint Paul peut fournir des indices, des éléments qui permettraient de penser que Durand a bien lu les textes de Lanfranc et à bien pensé le programme de Saint-Nectaire ? Rien n'est évident. Le commentaire de Lanfranc est farci de citations de saint Augustin et de saint Ambroise, sa part de commentaires personnels étant assez pauvre et souvent proche de la paraphrase. Sans doute Durand n'avait-il pas besoin de cela pour s'inspirer de saint Paul par lui-même, ce qui est important pour nous est son intérêt pour ces textes.

Les dates de l'abbatiat de Durand, entre 1067 et 1078, dans l'hypothèse où il serait pour quelque chose dans le programme iconographique, situerait les sculptures juste avant celles de Saint-Pierre de Mozac qui, selon Jean Wirth (à la suite de D. de Larousière-Montlosier), auraient été exécutées vers 1080¹⁰⁹⁰. Elles seraient donc presque contemporaines. Or tous les chercheurs ont bien remarqué que plusieurs chapiteaux semblent avoir été exécutés par un sculpteur de Mozac : celui des parents de Moïse, justement (Ng2), celui qui représente l'épisode de Zachée (Sd2) et celui sur lequel sont représentés l'âne à la lyre et l'insensé sur son bouc (N10). Peut-on penser qu'un sculpteur aurait d'abord exercé son talent à Saint-Nectaire puis, son art reconnu et apprécié, aurait été engagé dans le chantier beaucoup plus conséquent de Saint-Pierre de Mozac ? L'hypothèse semble hardie et, dans tous les cas, en contradiction avec les études précédentes, puisque Jérôme Baschet, encore en 2012 explique que « l'abondance des citations mozacoises souligne le prestige dont devait jouir le décor sculpté de Mozat¹⁰⁹¹ », après avoir souligné, à propos de l'homme sur le bouc, que le sculpteur de Saint-Nectaire n'a pas le même génie du modelé que le maître de Mozat¹⁰⁹². Ce qui s'expliquerait, dans l'hypothèse avancée, par un manque d'expérience. Mais l'habileté du sculpteur de Saint-Nectaire (concernant uniquement les quelques chapiteaux en jeu) n'est pas si différente de celle du sculpteur

¹⁰⁸⁵ ANSELME DE CANTORBURY éd. ROCHAIS.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.* lettre 21, p. 88 : Guillaume et Roger, moines de la Chaise-Dieu demandent à Anselme de prier pour eux. Un autre moine, Dom Lambert est cité comme leur maître.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.* lettre 70 et 71, p. 212-217.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.* Selon la note du traducteur, qui renvoie à la lettre 66 où il est question de ce texte.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.* lettre 71, p. 215.

¹⁰⁹⁰ WIRTH 2004, p. 242 et suivantes.

¹⁰⁹¹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-2, p. 50.

¹⁰⁹² *Ibid.* p. 29.

(ou des sculpteurs) de Mozac et, envisager un échange et donc une simultanéité de création entre les deux églises ne semble pas incohérente. Cette hypothèse expliquerait du même coup la présence des génies aux boucliers, de facture beaucoup moins habile à Saint-Nectaire, le sculpteur, différent de celui du chapiteau des parents de Moïse, ayant pu être en contact avec ceux de Mozac et s'inspirer de leurs œuvres directement.

Questions subsidiaires

Une question reste à examiner : on ne sait rien d'Eparchius de Saint-Nectaire, cité par dom Estiennot. Savaron qui, en 1662, a étudié la généalogie de la famille de Senectere¹⁰⁹³, note que l'origine de la famille remonte certainement à ce saint Nectaire compagnon de saint Austremoine (mort vers 300), puis il recherche d'autres membre de cette famille et cite un archevêque de Vienne vers 340, un évêque d'Autun en 549 et un évêque de Nevers en 726¹⁰⁹⁴. Mais il avoue que la véritable généalogie n'est possible qu'à partir de 1200¹⁰⁹⁵. Il fait aussi remarquer la curieuse similitude entre le nom de la famille, Senectere, et le nom de Saint-Nectaire. Peut-être faut-il même aller plus loin et remarquer la similitude entre le nom Eparchius fondateur cité par dom Estiennot, et Ypace, nom soi-disant grec, donné à Nectaire dans sa légende. Tout cela sent la fabrication d'une origine : prendre un ancêtre et le transformer en saint pour justifier une fondation et un pèlerinage certainement très lucratif.

Pour revenir à l'église, il faut encore faire une autre remarque : il n'y a que trois églises qui possèdent une nef à colonnes : Saint-Nectaire, Saint-Julien de Chauriat et Saint-André de Besse-en-Chandesse. On peut se demander pourquoi. Y a-t-il un autre point commun entre ces édifices ? Cela marque-t-il une similitude de datation ? L'église Saint-Julien de Chauriat est citée en 1096 parmi les possessions de l'abbaye de Sauxillanges¹⁰⁹⁶, mais d'après Bernard Craplet l'église romane daterait de 1150 environ¹⁰⁹⁷. Il n'y a pas vraiment de raison de rajeunir autant cette église, car les chapiteaux ont des thèmes qui semblent des copies de ceux de Saint-Nectaire : âne à la lyre associé au personnage sur le bouc, singe tenu en laisse, combat des anges contre les démons. Quant à l'église Saint-André de Besse-en-Chandesse, elle se situe sur les terres de la baronnie de La Tour d'Auvergne et daterait du XII^e siècle selon Georges de Bussac, mais il relève qu'en 1060 Géraud de La Tour d'Auvergne donne à l'abbaye de Cluny la moitié de l'église. Ce qui laisse entendre qu'elle existait déjà : les auteurs s'en tirent alors en supposant une église antérieure. Cette date rejoindrait bien celle envisagée pour Saint-Nectaire et semble plus vraisemblable surtout si l'on considère l'entrée ouest qui se fait par une porte surmonté d'un énorme linteau en bâtière sans décor sculpté, solution trouvée dans les églises les plus anciennes de la région. Cette église à colonnes pourrait donc être contemporaine de celle de Saint-Nectaire. Les dates données par Bernard Craplet et Georges de Bussac appartiennent à une chronologie relative qui est forcément à réintégrer à la chronologie actuellement revisitée depuis Jean Wirth. Les dates de 1096 pour l'église de Chauriat et 1060 pour celle de Besse, encadrant ainsi celle de Saint-Nectaire, semblent plus cohérentes. Cette hypothèse mettrait bien Chauriat après Saint-Nectaire, ce qui expliquerait la possibilité de copier ses sujets, et Besse-en-Chandesse comme la plus ancienne, ce qui ne paraît pas aberrant.

¹⁰⁹³ SAVARON 1662.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.* p. 303.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* p. 304

¹⁰⁹⁶ TARDIEU 1877, p. 122: un prieuré Saint-Julien a été fondé vers 1015 par l'évêque Étienne et soumis à l'abbaye de Sauxillanges. Il y avait quatre moines et, en 1078, le prieur s'appelait Ponce.

¹⁰⁹⁷ RICARD s. d., p. 2.

Un dernier point est à examiner : les colonnes (**fig. 539**). Dans les nefs : six colonnes pour Besse et Saint-Nectaire, quatre pour Chauriat. La hauteur des colonnes est sensiblement la même pour Saint-Nectaire et Chauriat (3,84 m et 3,74 m) mais les colonnes de Besse-en-Chandesse sont nettement plus courtes (2,98 m). Élever un édifice est un indice de volonté de prestige et de possibilités financières, une hauteur supérieure peut marquer un contexte plus valorisé, et Besse-en-Chandesse est loin des centres de pouvoir. Par contre il est difficile de penser ces différences comme un argument supplémentaire en faveur de son ancienneté.

Conclusion

Les divers indices rencontrés sont finalement assez nombreux : un programme d'ensemble qui semble s'articuler principalement autour du thème de la foi ; thème annoncé au premier chapiteau figuré de la nef (la foi des parents de Moïse) ; le thème de la foi qui constitue le thème central des épîtres de saint Paul ; un abbé de la Chaise-Dieu, abbaye à laquelle aurait été rattaché le prieuré de Saint-Nectaire, qui s'intéresse tout spécialement à ces épîtres. Tout ceci pour envisager un concepteur, abbé de la Chaise-Dieu.

Il est évident que nous n'avons aucune preuve de la réalité de cette hypothèse, mais les dates pendant lesquelles ont pu travailler les sculpteurs de Mozac sont un indice supplémentaire en faveur de cette thèse : une église dédiée à saint Nectaire datée autour de 1070. Cette conclusion remettrait en cause l'antériorité des sculptures de Mozac mais non son rayonnement et son influence. D'autre part, l'église de Besse-en-Chandesse, trop négligée par les chercheurs, doit être considérée comme un jalon important.

b Saint-Pierre de Mozac

Toutes les discussions sur la chronologie et les dates des églises auvergnates se sont focalisées sur cette abbaye. Nous ne reviendrons pas en détail sur ces débats, les auteurs de *Iter et Locus* ont bien refait le point sur la question¹⁰⁹⁸, l'unique date certaine étant l'affiliation à Cluny en 1095. En résumé, deux thèses s'affrontent : d'une part une tradition des premiers auteurs reprise par Laurence Cabrero-Ravel qui situe l'église avant la moitié du XII^e siècle, et la théorie de Jean Wirth qui la situe vers 1080 ; avec quelques variantes données par des auteurs favorables au début du XII^e siècle (Swiechowski et Yves Christe). La date plus généralement admise et adoptée actuellement est celle de Jean Wirth. Il propose de partir de l'hypothèse suivante : Mozac autour de 1080, Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port vers 1100¹⁰⁹⁹. Quant à nous, nous venons de montrer que si la date proposée pour Mozac semble acceptable, nous pensons que pour Saint-Nectaire il y a peut-être une autre solution. Avant d'ajouter éventuellement d'autres éléments il nous faut examiner un possible programme pour les sculptures de l'église.

Une organisation sur l'ensemble de l'édifice

L'ensemble de l'édifice se réduit aux parties conservées, c'est-à-dire la grande majorité de la nef et une grande partie du rond-point du chœur.

En étudiant les chapiteaux de la nef, nous avons envisagé une séparation en deux zones, marquées spatialement par des paires de chapiteaux : deux chapiteaux végétaux à l'ouest (N6O et S6O) reprenant le schéma classique des caulicoles émergeant d'une couronne de feuilles ; deux chapiteaux avec des centaures tenant les fruits d'un grand caulicule central (N3E et S3E) et, pour finir,

¹⁰⁹⁸ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, chapitre II, p. 1-12.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.* p. 7.

deux chapiteaux avec des oiseaux à queues végétales et un masque animal au dé (N1O et S1O) marquant le début du transept.

La hiérarchie entre les trois sujets représentés, en tenant compte des commentaires faits dans les chapitres précédents, peut s'appliquer à l'homme : l'homme comparé au végétal et une référence à l'Antiquité, l'homme à moitié animal donc encore très terrestre et, juste avant le chœur, l'homme spirituel. Donc, en s'avançant vers le chœur, le parcours est envisagé comme un cheminement spirituel qui va du matériel au spirituel.

La première partie comprend deux travées, la seconde trois. Déjà, dans le choix de ces nombres, si l'importance des spéculations sur les nombres au Moyen Âge depuis saint Augustin, est envisagée, il y a matière à discussion. Henri de Lubac explique qu'il faut nous « défaire pour un temps de nos conceptions actuelles et renoncer à sourire », pour les penseurs du Moyen Âge, le symbolisme des nombres était une chose des plus sérieuses, le nombre organisait le monde et, comme le précisait saint Augustin, constituait « l'invisible nervure de la création »¹¹⁰⁰. Dans la division de la nef, le 2 serait une référence à l'homme (de par sa morphologie symétrique) et le 3 à la Trinité, ou plus exactement d'une part à nature humaine, d'autre part à la nature céleste, ce que l'on constate dans les sujets représentés : végétation et animaux privilégiés dans la partie ouest de deux travées, personnages et scènes bibliques introduites dans la partie est à trois travées. Mais ce schéma simpliste est à moduler et ne correspond pas exactement à ce qui est visible sur les chapiteaux.

Si l'on inclut dans ces deux zones les chapiteaux des murs gouttereaux, il y a autant de chapiteaux entièrement végétaux dans chacune des zones. Six dans chacune des parties, répartis de façon égalitaire entre le nord et le sud : N5N, Ng6, N6O, puis S5O, S6O, S6S pour la partie ouest ; N1N, N2N, Ng3, puis S2S, S2O, S3E pour la partie est, à laquelle il faut ajouter un chapiteau sur le mur gouttereau sud (Sg1), mais en l'absence des équivalents dans la première partie, il est difficile de l'intégrer dans ce calcul.

Du point de vue des sujets figurés, les scènes avec personnages sont réparties sur l'ensemble, mais en considérant la limite stricte donnée par les centaures, trois chapiteaux se retrouvent dans la première zone (celle de l'ouest) : Samson et Tobie, le singe tenu en laisse et les génies aux boucliers. On remarque alors que ces trois sujets renvoient à un équivalent dans la seconde zone : Jonas (Samson et Tobie), génies aux boucliers (génies aux boucliers), homme au vase et singe tenant une boule (singe tenu en laisse). Si, pour ce dernier sujet, l'évolution semble notable (conversion puis baptême, comme on l'a vu), pour Samson et Tobie par rapport à Jonas l'évolution doit se penser d'après la signification traditionnelle de ces personnages comme préfigurations du Christ : le Christ se sacrifie et vainc le mal, puis il ressuscite. Pour les génies aux boucliers, la seule différence concerne la tête du personnage central qui, de grimaçant et émergeant au-dessus d'une forme godronnée, devient habillé et plus souriant. De plus, ces trois sujets se trouvent regroupés à l'est pour celui qui entre par la porte latérale nord, alors qu'à l'ouest de cette porte seule une petite tête de personnage rappelle l'homme au milieu de la végétation et des animaux. Et pour revenir aux idées portées par les nombres (2/ terre, 3/ ciel), on constate qu'il y a moins ici une différence entre terrestre et céleste, qu'une différence entre naturel et religieux.

Un contraste très fort s'offre donc au regard pour celui qui pénètre par cette porte. S'intéresser à la présence de la porte latérale nord, c'est constater aussi que les personnages chevauchant des boucs, sont placés symétriquement par rapport à elle. Cette remarque a déjà été faite par J. Baschet, J. C. Bonne et P. O. Dittmar¹¹⁰¹, elle est à la base de toute leur théorie sur l'organisation spatiale de la nef : ils repèrent « une série d'emboîtements longitudinaux de paires en symétrie axiale » et

¹¹⁰⁰ DE LUBAC 1964, tome IV, p. 8.

¹¹⁰¹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, p. 14 et suivantes.

considèrent la porte comme « le pôle constructif du décor sculpté », avant de se rétracter et de réduire ces symétries aux hommes chevauchant des boucs et parler de symétrie décalée pour les autres. Nous ne pouvons qu'être d'accord sur l'importance de la porte¹¹⁰², mais les symétries décalées proposées nous semblent peu parlantes, puisqu'elles existent, en fait, sur l'ensemble de la nef et, à notre avis, renvoient plutôt à la hiérarchisation des deux parties envisagées, comme on vient de le montrer. Par contre nous sommes d'accord sur la présence significative des deux chapiteaux aux griffons (N5E et S5O) qui encadrent l'entrée si l'on considère qu'ils sont visibles ensemble en entrant. Ils constituent une menace et semblent défendre alors le couloir formé par la travée qui s'ouvre devant la porte.

En conclusion, l'impression de disposition aléatoire des sujets est tempérée par des relations et des évolutions perceptibles mais finalement peu nombreuses. L'organisation par rapport à la porte latérale n'est pas évidente, seules deux paires de chapiteaux la prennent comme centre de symétrie, et les autres ne sont pas organisés en partant de ce point. La pensée est-elle trop complexe ou bien ce constat signifie t'il que les organisations sont prévues par rapport aux deux cheminements possibles (de l'ouest vers l'est ou bien en partant de la porte nord), se croisent et perturbent la lecture ou bien que l'on a une organisation du type multipolaire ? Les deux sujets bibliques, placés à l'entrée nord et à l'entrée du transept semblent marquer des limites et encadrent les deux sujets du baptême et de l'eucharistie (S3O et S3S) dissimulés sous un aspect peu habituel (personnage tenant un vase et personnage tenant une grosse grappe de raisin). Ils sont des repères faisant référence à la liturgie et, dans une progression vers le chœur, en annoncent l'usage. Dans cette optique, l'aigle aux ailes déployées qui semble incongru dans la partie ouest pourrait constituer une première étape : l'élévation spirituelle nécessaire avant d'envisager les sacrements.

Ce qui nous amène tout naturellement à l'ensemble des chapiteaux du chœur : évangile, résurrection du Christ, résurrection de l'homme, paradis. Tout ceci représente l'aboutissement de ce qui précède. Le programme d'ensemble serait-il donc la progression spirituelle, le cheminement qui mène l'homme de la terre vers le ciel ? Un thème des plus banals, exprimé sous une forme peu banale ? La volonté de tout englober ?

Recherche d'un concepteur

Pour l'église de Saint-Nectaire, c'est un chapiteau unique qui a permis d'envisager une hypothèse pour un concepteur. Peut-on ici procéder de même ? Les chapiteaux montrant un sujet particulier sont au nombre de trois : le personnage au vase, les hommes dans la vigne, le chapiteau dit « des vents ». Le premier, reprenant le sujet très répandu en Auvergne du singe tenu en laisse, permet de penser que ce concepteur connaissait le sujet (il se trouve d'ailleurs à Saint-Nectaire) et voulait peut-être le transcender, montrer son érudition. Pour le second chapiteau, Jean Wirth pense qu'il pourrait avoir inspiré un sculpteur du Moutiers-Saint-Jean (conservé au Louvre)¹¹⁰³, dont le chapiteau sur le thème de la vendange, conservé au Louvre, proviendrait de l'abbaye construite par Bernard II entre 1102 et 1133¹¹⁰⁴. Si l'on admet que celui du Moutiers-Saint-Jean s'est inspiré de celui de Mozac (et non l'inverse) le chapiteau de Mozac renvoie donc ici à des relations avec la Bourgogne. Pour le troisième chapiteau, celui du chœur, nous avons envisagé une référence à un texte d'Hugues de Saint-Victor (entre 1090 et 1141), il faudrait donc partir plutôt en direction de Paris. Mais les dates trop tardives pour les textes d'Hugues de Saint-Victor posent problème et incitent à privilégier notre première hypothèse (celle de la résurrection d'un homme), même si cela ne change pas vraiment la

¹¹⁰² Nous avons déjà étudié ce problème dans une étude précédente : GUILLAUMONT 2010, p. 359-360.

¹¹⁰³ WIRTH 2004, p. 253.

¹¹⁰⁴ AUBERT 1929.

signification, ou bien penser qu'un autre exégète a exprimé les mêmes idées. On ne trouve donc pas de piste privilégiée en procédant de la sorte.

La date envisagée de 1080 se trouve entre deux abbatiats, celui d'un certain Pierre qui commence en 1070, et celui d'Eustache de Guines qui devient abbé après la mise sous la dépendance de Cluny en 1095. On peut alors supposer que c'est ce Pierre qui conçoit cet ensemble. Mais avant la mise sous tutelle de Cluny, l'abbaye dépendait de l'évêque de Clermont (se rappeler que le Robert de la vision, concernant la cathédrale de Clermont, est abbé de Mozac) or, avant 1095, c'est Durand qui est évêque (de 1077 à 1095), le même Durand que l'on a rencontré auparavant comme abbé de la Chaise-Dieu (de 1067 à 1078) et que l'on a envisagé comme concepteur pour Saint-Nectaire. Pourrait-il aussi être celui de Mozac, ce qui pourrait expliquer l'échange de sculpteurs ? Rien ne permet de répondre à cette question, mais au vu de la complexité des deux organisations et de leur aspect savant, cela n'est pas à rejeter d'emblée.

c R Notre-Dame-du-Port

Une organisation sur l'ensemble de l'édifice

Dans la nef, la présence des deux colonnes ne supportant rien semblent marquer une division de l'espace en deux parties distinctes : les deux travées situées à l'ouest ne comportent que des chapiteaux végétaux dans lesquels s'inscrivent seulement deux têtes (S5E), l'une animale, l'autre plutôt démoniaque. On peut y ajouter la tête d'animal engoulant une tige (Ng6) qui, sur le mur gouttereau nord, marque la limite avec l'avant-nef, et la forme godronnée (N5E) qui renvoie plutôt à l'Antiquité ; les trois travées situées à l'est contiennent toutes les images figurées. Il y a donc une nette différenciation entre les deux zones, l'une à peu-près vide d'image, l'autre concentrant tous les sujets figurés. La première est végétale, animale, une zone que l'on pourrait qualifier de sauvage ; la seconde contient une scène évangélique (la Tentation du Christ), une scène que l'on peut qualifier de moralisatrice (le singe tenu en laisse), des anges évangélistes faisant face à des génies armés de boucliers, des oiseaux et des centaures placés symétriquement à l'entrée du transept, auxquels il faut ajouter les têtes de personnages qui semblent isolées dans cet ensemble constitué de paires. Dans la zone ouest, les têtes sont animales, dans la zone est, elles sont humaines.

Cette organisation en deux secteurs bien différenciés rejoint les constatations faites à Saint-Pierre de Mozac et, de façon plus modeste, les observations de Marcello Angheben à propos de la nef de Vézelay : « On voit que se succèdent dans la nef de Vézelay des thèmes qui sont organisés par secteurs et qui suivent une progression hiérarchique. Le Mal commence par triompher, il est ensuite combattu par les héros bibliques et, plus loin, par les saints moines et ermites. Dans le chœur liturgique enfin, le Mal semble avoir été écarté. ¹¹⁰⁵» À Notre-Dame-du-Port nous observons deux zones, la première peut également être qualifiée par la présence du Mal (tête de diable) mais surtout comme une zone non christianisée, restée naturelle, où règne le végétal et l'animalité, alors que la seconde serait celle des exégèses et des conseils moraux introduits par la religion. Cette répartition renvoie alors à la progression générale des images mais aussi de la vie de l'homme : d'abord comme homme proche de la nature, puis comme chrétien (lit les Évangiles, prend connaissance des exégèses), puis doit penser à sa vie future dans le chœur (exemple de Marie ou contre-exemple de l'usurier). La progression physique d'ouest en est se double donc de la progression spirituelle, mais aussi renvoie à une progression dans le temps qui, elle-même est double. D'abord le temps de l'homme comme on vient de le suggérer puis le temps de l'histoire chrétienne : un monde sauvage, puis un monde christianisé et enfin un monde futur que Marie, la patronne de l'église, montre possible.

¹¹⁰⁵ SAPIN 2002, p. 455.

La présence des personnages bibliques est, elle aussi, en progression : aucune présence jusqu'à la moitié de l'espace, le Christ isolé dans la deuxième partie de la nef, puis Dieu le Père avec le Christ et Marie dans le rond-point du chœur. La présence du Christ dans sa Tentation semble le point focal d'où partent les différents sujets, et le centre de plusieurs face-à-face : d'abord la Tentation du Christ et la lutte des anges, encadrant l'entrée sud ont été perçus comme des figures apotropaïques ; puis la Tentation du Christ et la lutte de l'homme avec lui-même, placées symétriquement par rapport à la nef centrale (S2O et N2O) ; puis le face à face entre les anges et les génies (N3O et N4E) ; et enfin les oiseaux et les centaures marquant le début du transept (Ng1 et Sg1). À chaque fois il s'agit d'une relation d'opposition, mais qui ne sont pas du même ordre : à la jonction des deux zones les anciens protecteurs (génies) s'opposent aux nouveaux initiateurs (anges) ; les anges combattent des démons, mis en rapport avec le Christ combattant le démon renvoie à l'idée que, sur terre, le Christ a montré qu'il fallait résister au démon et que le chrétien doit contrôler son moi pécheur ; alors qu'à l'entrée du transept les hommes terrestres (centaures) sont face aux hommes spirituels (oiseaux). Seul le chapiteau des têtes (S2E) est isolé, par le sujet mais aussi par sa facture, renvoyant au style des sculptures de Saint-Pierre de Mozac, ce qui a fait dire à Laurence Cabrero-Ravel qu'il n'était pas authentique, mais « une citation romane »¹¹⁰⁶.

Cette progression d'ouest en est n'est pas une caractéristique de ce bâtiment, on a vu à Saint-Nectaire la même progression : une zone ouest à peu près vide d'images figurées, une zone intermédiaire avec des images plutôt moralisatrices, et le sanctuaire racontant des faits historiques et bibliques. Par contre si, à Saint-Nectaire, on avait identifié une idée personnelle annoncée par un chapiteau unique, ici rien de tel : les notions de Mal, de péché sont pour le moins banales et sous-entendues dans tous les ensembles iconographiques. Les images uniques, pouvant émaner d'une personnalité particulière se trouvent dans le chœur : Sammaël d'une part et le Christ venant chercher sa mère d'autre part. C'est donc à partir de ces deux thèmes que l'on peut essayer d'identifier une personnalité.

Recherche d'un concepteur

La dévotion à Marie est commune à presque toutes les églises auvergnates, mais s'exprime visuellement sous la forme de statues : les Vierges romanes en Majestés auvergnates sont bien connues, et presque chaque église en possédait une. D'autre part, les évêques de Clermont ont eu aussi leur Vierge romane avec celle d'Étienne II dont on a déjà parlé. Par contre aucun chapiteau, dans ces églises, ne représente la Vierge. Et Marie représentée comme une morte dans ses bandelettes, devant son tombeau, tenue par le Christ qui vient la chercher, est unique. Il faut se reporter aux portails gothiques pour trouver des images similaires¹¹⁰⁷. Le thème de la dormition de la Vierge se trouve plus précocement dans la peinture : citons une enluminure dans un lectionnaire de Cluny¹¹⁰⁸, daté des environs de 1100, montre des anges emportant l'âme de Marie, donc une autre approche du sujet. Un exemple régional de la dormition de Marie existe en peinture, dans la chapelle de Peyrusse, près de Brioude. Il a bien été étudié par Danièle Berranger qui analyse ses filiations avec les représentations byzantines beaucoup plus nombreuses, se pose la question de la signification de son isolement en Haute-Loire, et le date de la première moitié du XIII^e siècle¹¹⁰⁹. Pour la période romane, la seule

¹¹⁰⁶ CABRERO-RAVEL 1995, p. 66.

¹¹⁰⁷ Ce fait a déjà été signalé par Émile Mâle en 1928 : MÂLE 1928, p. 252.

¹¹⁰⁸ B. N., NAL 2246, 122 v. Suite à des dégâts, l'image est très fragmentaire.

¹¹⁰⁹ BERRANGER 1985, p.159-182 : il s'agit de la chapelle romane d'un château disparu (seule mention en 1233), les peintures murales, qui occupent tout le chœur, ont été dégagées en 1965. La Dormition occupe une large bande d'environ 1,20 m de hauteur, sous le Christ en majesté entouré du Tétramorphe. Le

sculpture envisageable est le tympan de Cabestany (Pyrénées orientales) réétudié récemment par Laura Bartolome-Roviras¹¹¹⁰. Il regroupe trois scènes (**fig. 540**) : au centre la bénédiction et la mort de la Vierge, à gauche la résurrection de Marie, à droite son assomption. C'est la scène de gauche qui nous intéresse ici : comme à Clermont le Christ tient Marie dans ses bras et semble la sortir du tombeau représenté, au premier plan, comme un simple parallélogramme rectangle, mais la scène est très différente : ils sont tous les deux debout et Marie est habillée. L'auteur rappelle que de nombreux auteurs ont étudié ce tympan et cite Marcel Durliat propose de situer cette sculpture dans le troisième quart du XII^e siècle, puis précise, par rapport à la relique de la Sainte Ceinture, la date de 1173. Elle cite ensuite d'autres auteurs qui proposent des dates diverses allant de 1131 à 1163. C'est à partir d'un nouveau document, le testament d'Arnau de Cabestany, qu'elle propose d'adopter finalement la date de 1175, confirmant ainsi l'hypothèse de Marcel Durliat¹¹¹¹.

Il faut se rendre à l'évidence, soit il s'agit d'une nouveauté dans la sculpture romane qui prend sa source à Clermont, soit ce chapiteau est plus tardif que ceux de la nef. Mais l'analyse du bâti semble contredire cette hypothèse. On peut, de toutes les manières comprendre qu'il s'inscrit dans le courant de dévotion à la Vierge qui se développe à partir des années 1120.

Le deuxième problème est la représentation de Sammaël, donc une référence à la culture juive. On sait que les contacts avec les juifs sont permanents pendant tout le Moyen Âge, mais concernent essentiellement l'étude des textes, les textes juifs étant considérés comme plus proches des sources de la Bible. Gilbert Dahan, explique que les interprétations juives se multiplient à partir du XII^e siècle¹¹¹², « moisson d'interprétations nouvelles recueillies directement de la bouche de voisins juifs », mais n'ont pas été ignorées avant. Il cite Anselme de Cantorbury, Abélard et Rupert, entre autres, et la place centrale de l'école Saint-Victor de Paris. Il note aussi le rôle précurseur de saint Jérôme. De son côté, Laurence Brugger montre que les bibles moralisées, à partir de la fin du XII^e siècle, puisent abondamment dans les sources juives, phénomène qui disparaît dès les années 1230. Depuis saint Jérôme, les contacts et les échanges entre érudits sont donc réguliers. Mais la représentation d'un élément précis, ne figurant pas dans la tradition chrétienne, est rare. Comme on l'a vu lors de l'étude du rond-point, c'est Laurence Brugger qui, en étudiant la façade de la cathédrale de Bourges, a relevé cette anomalie¹¹¹³. Le rapprochement entre le portail de la cathédrale de Bourges (daté des dernières années du XII^e siècle) et le rond-point de Notre-Dame-du-Port, où figure la même iconographie, pose problème, mais finalement rejoint les conclusions de l'analyse précédente concernant la Vierge : des thèmes n'apparaissant qu'à la fin du XII^e siècle.

Pourtant, cela ne semble pas raisonnable de penser que ces sculptures du rond-point de Notre-Dame-du-Port dateraient de la fin du XII^e siècle, dans le meilleur des cas, alors que l'on vient de montrer que celles de Saint-Nectaire pourraient dater de la fin du XI^e siècle : un siècle d'écart paraît aberrant. Il faut alors revenir à l'hypothèse de Louis Bréhier qui, en 1912, après avoir étudié l'architecture, remarque que les proportions des colonnes et des chapiteaux de ce rond-point sont différentes des autres églises du groupe, « huit colonnes très minces et très élancées, inégalement espacées » et les pensait plus tardives¹¹¹⁴. Par la suite, Zigmunt Swiechowski, en se focalisant sur le style des sculptures et les deux signatures *Bernardus* dans la nef et *Stephanus* dans le chœur), avait

Christ recueille l'âme de la Vierge (étendue devant lui sur son lit) et les douze apôtres sont alignés de chaque côté.

¹¹¹⁰ ROVIRAS 2012.

¹¹¹¹ *Ibid.* p. 14.

¹¹¹² DAHAN 1990, p. 289-302.

¹¹¹³ BRUGGER 1999, p. 95-116.

¹¹¹⁴ BRÉHIER 1912, p. 350.

pensé à un maître et son élève, mettant ainsi une génération entre les chapiteaux de la nef et ceux du chœur. Mais son analyse inversait la chronologie puisque pour lui les sculptures de la nef étaient exécutées par l'élève.

Louis Bréhier, dans son hypothèse, rapprochait ses observations d'un document faisant état d'une levée de fonds par l'évêque Pons (1170-1189) pour de travaux importants dont il n'est pas précisé la nature¹¹¹⁵. Mais cette remarque n'avait pas trouvé d'écho par la suite. Marcel Durliat, en 1982, à propos de ce document, écrit : on peut admettre, compte tenu de sa grande unité, que l'édifice avait été commencé vers le milieu du XII^e siècle et qu'il était alors en voie d'achèvement.¹¹¹⁶ L'analyse de Louis Bréhier sous-entendait que les chapiteaux du rond-point avaient été remplacés à cette date pour correspondre à une nouvelle pensée. Il faut donc examiner le parcours de Pons et ce que l'on connaît de sa personnalité pour voir si cette hypothèse est crédible ou bien s'il est nécessaire de l'oublier définitivement.

Examinons d'abord les données historiques pouvant rapprocher les deux représentations de Sammaël, à Bourges et à Clermont. Avant de devenir évêque à Clermont, Pons de Polignac a été abbé de Grandselve¹¹¹⁷ (vers 1158) puis abbé de Clairvaux¹¹¹⁸ (1165-1170). Pour examiner une éventuelle connexion avec le portail de Bourges, il faut voir s'il a pu connaître le concepteur de la façade, ce qui semble peu probable : la cathédrale est commencée vers 1195, Henry de Sully est alors l'évêque mais meurt en 1199, Guillaume de Drageon continue l'œuvre, mais la façade occidentale qui nous intéresse est datée entre 1225 et 1230 par les historiens, ce qui est très tardif. On peut noter que ces deux évêques sont des cisterciens comme Pons, qui a pu connaître Henry de Sully (entre 1180 et 1190), mais pas son successeur. À moins de penser que le projet du portail ait été fixé dès le début, il est peu probable qu'il y ait eu échange ou influence. La piste donnée par la représentation de Sammaël ne mène donc nulle part dans l'état actuel de nos connaissances.

Le second indice est la représentation de la dormition de la Vierge comme on vient de le voir. L'évêque Pons semble, comme les autres évêques, s'intéresser à Marie, mais ce qui est plus intéressant est qu'il a conservé des relations avec les abbayes cisterciennes puisqu'il commande à Thomas le cistercien¹¹¹⁹ un commentaire du Cantique des Cantiques¹¹²⁰. Dans l'introduction il est dit que ce Cantique exprime en trois chants nuptiaux, le premier historique, le second philosophique et le troisième théologique, l'union du Christ et de l'Église. Et plus loin il cite Isaïe pour préciser que l'épouse est la Vierge¹¹²¹. Cette interprétation n'est pas nouvelle, on la trouve d'abord suggérée par Ambroise¹¹²² puis plus couramment par la suite. Mais le préambule du commentaire de Thomas, rédigé par Jean Halgrin¹¹²³, précise cette idée en l'appliquant au commentaire qui serait rédigé en l'honneur de la Mère et du Fils, et termine par cette remarque : « Dans ce cantique il y a donc quatre personnes qui parlent, à savoir la Mère, le Fils et les anges qui se tiennent auprès du Fils¹¹²⁴ ».

¹¹¹⁵*Ibid.*

¹¹¹⁶DURLIAT 1982, p. 489.

¹¹¹⁷Bouillac, Haute-Garonne, abbaye créée en 1114, reconnue en 1117 par Amelius évêque de Toulouse, abbaye à l'origine de l'université de Toulouse.

¹¹¹⁸ Ville-sous-la-Ferté, Aube, fondée en 1115 par Étienne, abbé de Cîteaux.

¹¹¹⁹ D. S., t. 15, 796 : auteur seulement connu par ce commentaire qui a été largement diffusé et semble avoir rencontré un certain succès.

¹¹²⁰*Ibid.* : Il s'agit d'une compilation divisée en douze livres, qui suit le Cantique verset par verset, mais touche à tous les sujets, dans une structure peu claire et très mouvante. Les sources sont très nombreuses.

¹¹²¹ P. L. 206, 17-20.

¹¹²²*Exortatio virginitatis*, P. L. 16, 344 b-d.

¹¹²³*Johannis Halgrini ab Abbatisvilla. Decani Ambianensis et cantoris Abbatisvillae, cardinalis Sabinensis.*

¹¹²⁴ P. L. 206, 20-22.

L'insistance portée sur l'amour filial du Christ pour sa mère est un élément important par rapport au sujet représenté sur le chapiteau : le Christ vient lui-même chercher sa mère, alors que, d'habitude, ce sont les anges qui l'emportent au ciel où l'attend son fils. Dans ce commentaire la dévotion mariale est importante même si, comme on l'a dit, il s'agit d'une somme plutôt encyclopédique. On note par exemple que l'auteur explique : la Vierge a été emportée au ciel parce que son fils désire qu'elle serve de médiateur¹¹²⁵ en faveur des pêcheurs, des hérétiques mais aussi des juifs¹¹²⁶. Le thème de la nouvelle Ève annoncé dans les textes de la Genèse (II, 24) est abordé et la formule « ils seront deux dans une même chair » préfigure pour lui l'union étroite entre Marie et son Fils.¹¹²⁷ Ces quelques éléments sont autant d'indices pouvant conforter Pons comme concepteur : dévotion à la Vierge, intérêt pour le Cantique des Cantique, vision de ce texte sous l'aspect de l'amour filial. L'image peut apparaître alors comme une signature, une pensée liée à ce personnage qui aurait voulu fixer dans la pierre ses pensées sur la Vierge.

Question subsidiaire

Le cercueil de la Vierge, bien visible au premier plan, est un sarcophage avec logette céphalique, et rappelle celui qui apparaît sur le chapiteau de la vie de saint Nectaire. Ce rapprochement pourrait faire douter de l'écart de datation, mais il faut noter d'abord que la différence de traitement est patente : à Saint-Nectaire une cuve à arcatures et non lisse comme à Clermont, mais surtout une perspective maîtrisée à Clermont alors qu'à Saint-Nectaire les deux parties semblent disjointes et l'emplacement de la tête placée à la verticale. Le sculpteur de Clermont est donc nettement plus habile que l'autre, mais cette sorte de sarcophage ayant existé sur une très longue période, il ne peut pas constituer un repère chronologique.

Les autres sujets représentés dans ce rond-point ne semblent pas être en contradiction avec cette hypothèse : le donateur présenté avec un développement concernant les vices et les vertus est un autre élément à prendre en considération et, lors de l'étude, nous avons fait un rapprochement avec celui de Monreale en Sicile daté de la fin du XII^e siècle. Une autre comparaison est significative, le chapiteau de l'église de Volvic¹¹²⁸, le chœur de l'église pourrait être le reste d'une église reconstruite en 1169. En effet, la scène de donation est beaucoup plus complexe que celles que l'on connaît dans la région à des dates plus précoces : celle de saint de Bulhon (Puy-de-Dôme) fondée vers 1050 par Robert abbé de la Chaise-Dieu, montre un couple de donateur tenant une colonne centrale, de chaque côté il y a sans doute une allusion précise à chaque membre du couple, un arbre pour l'homme, une gueule d'où sort un serpent et une tête de diable pour la femme ; celle de Saint-Beauzire de Trizac (Cantal) est construite de la même façon, mais réduite aux deux personnages posant une main sur une colonne surmontée de la main de Dieu. Mais, surtout, aucun donateur n'est représenté dans le chœur avant celui de Saint-Priest de Volvic, les plus anciens étant toujours placés dans les nefs. Rappelons encore le chapiteau du rond-point de Saint-Étienne de Maringues (les lépreux) daté du début du XIII^e siècle sur lequel est visible une scène de donation. Il semble donc qu'une évolution se produise dans la conception des décors des ronds-points, évolution vers l'introduction plus forte de l'homme, de la laïcisation de l'espace le plus sacré. Ces comparaisons incitent encore à faire remonter la sculpture à la

¹¹²⁵*Ibid.* col. 49 b-c, 268 b, 274 c.

¹¹²⁶*Ibid.* col. 113-114, 321 d.

¹¹²⁷*Ibid.* col. 493 b-c.

¹¹²⁸TARDIEU 1877, p. 361. L'histoire (toujours teintée de légende) fait remonter la construction de l'église et d'une abbaye à saint Avit II évêque de Clermont vers 674-689 sur le tombeau de saint Priest, évêque de Clermont assassiné à Volvic en 674, et cette église va devenir importante en particulier avec le transfert des reliques de saint Austremonne. Mais, détruite en 732 par les Sarrasins ces reliques vont être transférées à Mozac, et un vide historique s'installe jusqu'à 1169 date à laquelle l'abbaye devient un prieuré de Saint-Pierre de Mozac.

fin du XII^e siècle. Ajoutons encore un indice : le thème de la Charité qui occupe deux des quatre faces de ce chapiteau du donateur. Patrice Sicard¹¹²⁹, dans son introduction au *De laude caritatis* d'Hugues de Saint-Victor¹¹³⁰, explique l'éclosion du thème de l'amour au XII^e siècle, cite les influences d'Ovide, du *De amicitia* de Cicéron, le succès de l'amour courtois et la place importante de la Charité dans la spiritualité cistercienne.

Encore une fois, il faut se rendre à l'évidence, plusieurs indices plaident en faveur d'une reconstruction du rond-point de l'église à la fin du XII^e siècle ou, tout du moins, du remplacement des chapiteaux. En l'absence de preuves architecturales, un dernier point reste à examiner : y a-t-il d'autres exemples de sculpture romane très tardive ou de chœur roman datant de la fin du XII^e siècle ? Il semble que l'on puisse répondre positivement : celui de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) à la fin du XII^e siècle ou au tout début du XIII^e siècle (**fig. 541**). Déjà Viollet-le-Duc s'étonnait du voûtement du déambulatoire dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* : « Pendant qu'à Saint-Denis-en-France, Suger faisait reconstruire l'église de son abbaye d'après un système de construction entièrement nouveau (le style gothique), on élevait l'abside de l'église de Brioude. Là le système annulaire est encore admis [...]. De leur côté les auvergnats cherchaient ainsi le progrès, mais seulement dans le mode d'exécution, sans rien changer au système roman.¹¹³¹ » Le chœur est un mélange bizarre de gothique et de roman, mais les chapiteaux sont d'esprit roman même si l'aspect massif des colonnes du rond-point en semble une caricature¹¹³². Ce problème a embarrassé les chercheurs : aucun ne s'est aventuré à étudier les sculptures. Dernièrement, Fabien Vivier, dans sa thèse sur l'étude architecturale de l'église de Brioude¹¹³³ produit des planches avec la chronologie des chantiers : avant-nef dans le premier quart du XII^e siècle, quatre premières travées de la nef dans le deuxième quart, une rupture de chantier entre 1163 et 1169, puis les deux dernières travées de la nef et le chœur dans le troisième quart du XII^e siècle¹¹³⁴. Mais il ne dit rien sur le décor sculpté, et la chronologie renvoyant à la tradition doit être resituée par rapport aux chronologies revisitées depuis les hypothèses de Jean Wirth. On remarque que beaucoup de ces chapiteaux du nouveau chœur sont des copies de chapiteaux de la région, elles sont donc bien postérieures.

Conclusion

Refaire un chœur roman en pleine période gothique existe donc bien, et la transition n'est pas nette entre les deux styles, comme on le constate ici. Dans les pays méridionaux, l'art roman se prolonge jusqu'à la fin XII^e-début XIII^e s. (Toulouse, Arles...). L'opposition entre les deux styles est une vision historiographique. Au vu de l'importance de l'église de Brioude, église de pèlerinage et gérée par des chanoines-comtes, donc issus d'une noblesse régionale qui s'est toujours revendiquée de l'Aquitaine contre le pouvoir royal, les idées politiques ont pu prévaloir. Quel est le but ? Nostalgie ? Respect et admiration des prédécesseurs ? Recherche d'une continuité ? Opposition aux nouvelles idées et volonté de conserver une identité face au pouvoir royal ? Entre l'influence du duc d'Aquitaine et les expéditions royales en Auvergne, la période du XII^e siècle est agitée. Philippe Auguste va

¹¹²⁹ HUGUES DE SAINT-VICTOR éd. F. P. R. S., p.175.

¹¹³⁰ D'autres de ses autres œuvres traitent aussi de ce thème : *De substantia dilectionis, De sacramentis, II, 13, Eulogium sponsi et sponse, De arrha anime*

¹¹³¹ COURTILLÉ, FRAMOND, PORTE 2004, p. 40-41.

¹¹³² Ces colonnes sont surmontées de chapiteaux à feuillage dans lequel sont incluses de petites têtes de personnages, selon le modèle récurrent. Seul un chapiteau est figuré. Il représente les Saintes femmes au tombeau, mais se trouve au revers de l'arc triomphal, donc visible seulement par le célébrant.

¹¹³³ VIVIER vol IV.

¹¹³⁴ COURTILLÉ, FRAMOND, PORTE 2004, p. 40 : début du XIII^e siècle.

finalement s'imposer et pacifier la région (traité d'Azay en 1189, ralliement du comte Dauphin en 1189)¹¹³⁵. Mais l'histoire est complexe et l'installation du pouvoir royal en Auvergne est progressive.

Pour Notre-Dame-du-Port, ce genre d'argument ne tient pas puisque Clermont « est le siège d'un évêché régalien »¹¹³⁶, que l'évêché de Clermont est la seule possession royale en Auvergne et que l'évêque a toujours soutenu les avancées royales dans la région. Mais cela montre au moins qu'il n'est peut-être pas si aberrant de penser la possibilité de voir la construction d'un chœur roman à la fin du XII^e siècle. Pour Clermont, la seule raison envisageable est donc une dévotion toute particulière pour la Vierge que l'évêque exprime dans un ensemble monumental qui lui est entièrement consacré, de plus dans la partie la plus sacrée de l'édifice qui, généralement, est plutôt dédiée au Christ. Si l'hypothèse semble plausible, on note alors le souci d'intégrer totalement la nouvelle iconographie au bâtiment existant : défi d'agir dans la continuité ou volonté de faire croire à une dédicace ancienne dès l'origine de l'église. La question reste ouverte en l'absence d'arguments définitifs.

Tout ceci en a fait oublier la nef. Comme il a été dit, les sculptures semblent des copies des autres, mis à part le chapiteau de la Tentation du Christ qui, par rapport à son homologue de Saint-Nectaire est d'une facture nettement supérieure. Faut-il en conclure qu'il est antérieur ? Il peut aussi s'agir d'un sculpteur plus habile, et le fait de représenter la seconde tentation (selon saint Luc) ou la troisième (selon saint Mathieu), pourrait être considéré comme une suite à la première Tentation, représentée à Saint-Nectaire. Au vu de ces différents indices, il semble raisonnable de situer les sculptures de la nef après celles de Saint-Nectaire et de Mozac, donc dans les dernières années du XI^e siècle.

d'À Saint-Austremoine d'Issoire

L'histoire de cette abbaye étant tout aussi problématique que les autres, il est bien difficile de donner des dates précises et encore moins des noms de personnalités. Rappelons quelques éléments donnés par Ambroise Tardieu : la fondation de l'abbaye serait due à des moines de Charroux (dans le Poitou) réfugiés à Saint-Yvoine (village proche) en 943, Gilbert étant le premier abbé ; en 1049 l'abbé de Charroux réunit l'abbaye à la sienne¹¹³⁷. Aucun élément historique n'est connu pour les siècles suivants, seuls sont cités des noms d'abbés qui ne sont pas renseignés : Guillaume en 1064, Jean en 1139, Arnald en 1184, pour ne citer que ceux qui pourraient concerner la période qui nous intéresse.

Une organisation sur l'ensemble de l'édifice

Lors de l'étude des chapiteaux, nous avons constaté que, dans la nef, tous les chapiteaux à personnages étaient regroupés dans la moitié nord (quatre travées ouest), avec deux chapiteaux plus originaux encadrant la porte nord qui donnait sur le cimetière et conduisait à l'église paroissiale. La présence des colonnes ne supportant rien sépare la nef en deux parties et semblent réserver deux travées à l'est, sans doute occupées par le chœur des moines. Pour résumer : les quatre travées ouest sont fortement marquées par une opposition nord-sud, les deux travées orientales ont des chapiteaux essentiellement à feuillages incluant de petites têtes de personnages et des oiseaux, et la travée centrale, dans laquelle s'ouvre la porte nord, forme un couloir d'images. En le parcourant on trouve successivement : une tête de personnage et des entrelacs (Ng4 et Ng3), un personnage avec une hache et les centaures chasseurs (N4E et N3O), un aigle perché et des griffons autour d'un vase (S4E et S3O), un aigle (ou un oiseau) et des feuillages (Sg4 et Sg3).

¹¹³⁵ TEYSSOT 2001, p. 27.

¹¹³⁶ FOURNIER, ROQUES 2011, p. 77 et suivantes.

¹¹³⁷ TARDIEU 1874, p. 184-188.

La zone ouest semble donc habitée par des sujets moralisateurs, alors que la zone est plus végétale (une exception pour les aigles à l'entrée du transept, Ng1), ce qui est une proposition inversée par rapport à celle de Clermont ; au niveau de la porte, l'iconographie est plus originale (en particulier le chapiteaux aux centaures que l'on avait lu comme une critique des religieux), aucun des quatre chapiteaux centraux n'a d'équivalent dans la région, soit à cause du sujet (N3O et N4E) soit à cause de la mise en scène des éléments (S3O et S4E). Cette travée apparaît comme un centre et en même temps une zone frontière.

Le chœur constitue un second point d'ancrage pour les chapiteaux figurés à personnages. Les sujets représentés ne sont pas originaux, ils font partie de l'iconographie traditionnelle de la vie du Christ (autant que l'on puisse en juger au vu des manques).

Trouver un programme sur l'ensemble du bâtiment ne semble pas évident ici, ni thème général comme à Saint-Nectaire, ni progression dans l'espace comme à Notre-Dame-du-Port ou Mozac. Il faudrait plutôt parler de zones à sujets spécifiques : partie ouest de la nef, travée en face de la porte nord et chœur. Donc peut-être trois idées directrices : morale, pensée plus spécifique et référence au Christ. Ce qui incite à lire ces trois points comme : vie des fidèles, vie des moines, vie du Christ. C'est peut-être dans cette progression que l'on peut trouver l'indice d'une pensée générale pour le bâtiment. L'iconographie serait alors liée à l'usage des espaces.

Recherche d'un concepteur

Penser que l'iconographie a été conçue par l'abbé serait logique mais, en l'absence de tout indice concernant la personnalité des abbés successifs, aucune hypothèse ne peut être avancée. Les études précédentes datent l'église des environs de 1140, mais sans aucun argument significatif¹¹³⁸. Comme pour les autres églises, la date est sans doute à revoir, mais la chronologie relative la place comme une des plus tardives.

Il faut aussi examiner la piste du style très particulier des sculptures de la nef : motifs en faible relief sur un fond très présent, bien loin des sculptures des autres églises dans lesquelles les chapiteaux portent un décor compact ne laissant que peu d'espaces vides. Nous avons proposé un rapprochement avec les sculptures de la nef de Souvigny. Les problèmes de datation n'en paraissent pas résolus pour autant, puisque la date de consécration d'une nouvelle église à Souvigny, en 1063¹¹³⁹, ne correspond pas forcément à la date des sculptures. Mais le XI^e siècle semble une période de grande prospérité grâce au pèlerinage aux tombeaux de saint Mayeul et de saint Odilon. En 1095 Urbain II préside à la translation au milieu de la nef des restes des deux saints. Par la suite, un texte de 1173 rapporte que le monastère est dans un état de destruction et de désolation et un appel est fait auprès de l'archevêque de Bourges qui accorde un secours pour sa reconstruction¹¹⁴⁰. Pascale Chevalier et Arlette Maquet reprennent cette date de 1063 comme date de consécration de l'église, et font remonter la construction entre 1040 et 1060. Le flou semble donc de rigueur et les travées romanes, actuellement insérées dans les reconstructions successives, sont difficilement datables de façon précise mais, en tenant compte des repères précités, semblent pouvoir être situées avant 1063. Dans ce cas, les sculptures d'Issoire, si elles proviennent bien du même sculpteur, ou tout du moins du même atelier, seraient presque contemporaines des autres, et datable de la fin du XI^e siècle.

e - Notre-Dame d'Orcival

¹¹³⁸ CRAPLET 1955, SAUGET 1989, RICARD 1992.

¹¹³⁹ GÉNERMONT 1958, p. 5.

¹¹⁴⁰ *Ibid.* p. 6.

Programme sur l'ensemble du bâtiment

Il existe deux pôles d'attraction pour les sujets figurés : la porte sud et le déambulatoire. En entrant par la porte sud, le visiteur se trouve face à deux chapiteaux dont l'un représente un thème courant dans la région, l'avare (S4E), mais connoté de façon unique par une inscription *Fol dives* et des faces latérales également originales ; et un chapiteau unique représentant des personnages sous des aigles (S3O). De l'autre côté de la nef, d'autres aigles leur font face (N3O). Cette travée semble encadrée par deux frontières : une série de chapiteaux tout à fait particuliers (Ng4, N4N, S4S, Sg4) formant sur le plan une ligne perpendiculaire à la nef ; des colonnes ne supportant rien (au niveau des piliers numéro 3, qui contrairement à celles des autres églises, montent très haut et semblent donc encore plus inutiles si ce n'est pour marquer une frontière symbolique (une poutre de gloire semble difficilement envisageable au vu de la hauteur et de la fragilité des supports). Dans les deux travées est sont disposés de façon, semble-t-il aléatoire, deux chapiteaux figurés (N2O et Sg2).

C'est donc le déambulatoire qui concentre le plus de sujets figurés : douze au total (quatre avec aigles ou oiseaux, deux avec animaux, deux avec personnages hybrides, quatre avec personnages). On en compte sept au nord et cinq au sud. Presque tous les sujets représentés peuvent se voir dans d'autres églises, sauf trois : putti nu chevauchant un poisson, femme-poisson avec aigle, guerriers et diables. Aucune idée directrice n'a pu être trouvée si ce n'est l'homme et le péché, sujet générique qui encadre donc le chœur dans lequel le seul chapiteau figuré se rapporte à la mort et à la résurrection. Le déambulatoire semble donc illustrer le cheminement de l'homme sur terre et le chœur le but final. Rien de bien original, si ce n'est le caractère dépouillé du propos dans le rond-point qui lui donne toute sa force : un ensemble de chapiteaux corinthiens, dont on connaît le sous-entendu prestigieux, encadrant le chapiteau des aigles au traité tout particulier.

Recherche d'un concepteur

L'histoire de l'église est, comme pour les autres, pleine d'incertitudes. Tous les chercheurs s'accordent pour faire dépendre le prieuré et l'église d'Orcival de l'abbaye de la Chaise-Dieu. Mais entre l'église Saint-Julien d'Orcival donnée sous l'abbatiat de saint Robert (donc entre 1043 et 1067) mais est une fondation hors Auvergne et a donné lieu à des confusions, et la donation de Robert-Dauphin vers 1177, toutes les hypothèses ont été citées par les différents auteurs. Pierre-Roger Gaussin précise : « Prieuré (Saint-Julien puis Notre-Dame), à 108 km de la Chaise-Dieu. Il fut fondé au XII^e siècle grâce à une donation du comte d'Auvergne et à celle de Mathieu, dit « le chanoine » qui donna ses biens en dot monastique de son fils (1169). Uni à Montferrand en 1347. ¹¹⁴¹ » En se demandant donc qui était abbé de la Chaise-Dieu autour de 1170, on tombe sur une période de troubles et de grande instabilité de l'abbaye qui permet difficilement d'envisager des travaux. Le problème reste donc entier.

Conclusion

Du point de vue de l'architecture, l'église reprend les éléments présents dans les autres églises (avant-nef surmontée d'une tribune, colonnes qui ne supporte rien), mais ces éléments n'ont pas le même rôle : avant-nef sans porte extérieure, colonnes interrompues trop hautes) et semblent plutôt jouer un rôle symbolique. Ces divers éléments semblent avoir perdu ici leur cohérence. Du point de vue des sculptures, le dépouillement est sensible, le nombre de chapiteaux avec personnages est assez faible et ils sont concentrés sur deux points. Nous avons aussi signalé une similitude avec les sculptures de l'église de Saint-Saturnin, elle aussi plus tardive. Tout incite à voir cette église comme la

¹¹⁴¹GAUSSIN 1981, p. 404.

dernière de la série. Mais 1170 paraît une date bien tardive et il faudrait supposer une reconstruction au moment du changement de vocable, ce qu'aucun indice ne nous permet d'affirmer. De plus, aucune personnalité ne semble émerger des maigres éléments historiques en notre possession.

f - Saint-Saturnin

Programme sur l'ensemble du bâtiment et recherche d'un concepteur

Les sculptures étant réduites au maximum, il est sans doute ambitieux de parler de programme. La grande majorité des chapiteaux sont à feuillages et la plupart de ces chapiteaux sont à feuilles lisses, les feuilles découpées, et plus proches du corinthien, sont concentrées dans le déambulatoire où ils constituent la majorité. Il y a donc bien un certain ordre. Comme il a été dit, tous les chapiteaux figurés sont situés dans la moitié nord de l'église. Le centre de l'organisation est la porte qui donne sur le cimetière. Elle est encadrée par deux chapiteaux originaux (oiseaux dans une tête et têtes encadrant un arbre-croix). Puis ces deux chapiteaux sont eux-mêmes encadrés par deux chapiteaux qui font référence l'un au baptême, l'autre à l'eucharistie. Le propos semble donc clair et simple : au fond de l'église un rappel du baptême et de la nécessaire conversion ; au plus près du chœur l'annonce du sacrement de l'autel. Entre les deux, l'idée principale, celle qui caractérise l'édifice mais qui, comme d'habitude, étant unique, est difficilement compréhensible. Il est également intéressant de rappeler les exégèses concernant la porte latérale (comparée au côté du Christ) que l'on a évoquée lors de l'étude, puisque le baptême et l'eucharistie en sont directement issus. Est-ce que cette idée serait à la base de l'organisation symétrique autour de la porte ? En effet, le chapiteau avec les têtes encadrant la croix a pu être relié à l'eucharistie et celui des aigles au baptême, produisant un double emboîtement autour de la porte. Nous avons pensé à une référence aux textes de saint Bernard (1090-1153) ce qui entraînerait une date assez tardive par rapport aux autres églises, hypothèse non aberrante si l'on considère la facture des chapiteaux assez proche de ceux d'Orcival et la simplicité du programme encore plus sensible.

Les éléments historiques manquent et le prieuré était rattaché à l'abbaye Saint-Austremoine d'Issoire, elle aussi mal renseignée sur le plan historique, comme on l'a vu. Mais les sculptures font plutôt référence à Notre-Dame d'Orcival. Aucun élément ne nous permet d'émettre une hypothèse. Par contre la chronologie relative constituée par les chercheurs semble acceptable : c'est une des plus récentes du groupe.

g Réconclusions

L'ensemble de ces analyses, dans la mesure où ces hypothèses sont crédibles, fait ressortir un abandon progressif d'un programme complexe d'ensemble. Saint-Nectaire et Saint-Pierre de Mozac véhiculent des idées complexes et une organisation qui semble pensée par une personnalité de grande culture. Les autres églises concentrent les sujets figurés sur la porte latérale et le chœur, ce qui semble l'organisation de base déjà constatée dans les textes concernant Saint-Jacques de Compostelle ou la cathédrale de Clermont. Deux personnalités fortes auraient donc enrichi le schéma de base mais, si nous avons pu émettre une hypothèse pour l'un, l'autre nous semble inaccessible, pensée sans doute trop complexe. Le manque de documents historiques et la modestie des concepteurs sont un frein efficace à toute inscription dans un temps précis. N'est-ce pas justement ce que recherchaient ces religieux ? S'inscrire dans une sorte d'éternité terrestre montrant la continuité et la permanence des idées ? Les « modes » ou les influences réciproques brouillent encore le propos, et la personnalité des artistes, élément primordial pour les chercheurs précédents ne semble pas à négliger même s'il n'est pas toujours évident de distinguer l'œuvre de jeunesse d'un sculpteur d'un de ses suivants.

Le problème de datation est toujours crucial et non résolu, nos hypothèses s'inscrivant dans une longue suite de discussions qui n'est pas fermée. En plaçant Saint-Nectaire en tête de file, nous sommes en contradiction avec Z. Swiechowski qui pensait, par exemple, que la Cène du chœur d'Issoire avait influencé celle de Saint-Nectaire qu'il jugeait moins habile¹¹⁴². Mais garder l'hypothèse de datation de Jean Wirth pour Saint-Pierre de Mozac pose problème pour le concepteur des sculptures de l'église et fait envisager la même personnalité pour Saint-Nectaire et Mozac. Penser à une reconstruction après la mise sous tutelle de Cluny, donc après 1095, comme le suggèrent d'autres chercheurs, ne perturberait pas beaucoup l'ordre des églises étudiées mais ferait d'Eustache de Guines (abbé de Mozac de 1095 à 1102) ou de Hugues de Semur (abbé de Cluny de 1049 à 1109) le concepteur. Or le premier est un inconnu (famille des Flandres) qui ne nous fournit pas d'indices ; le second, s'il correspond bien à une personnalité savante et importante, ne semble pas envisageable du point de vue du rayonnement, ayant d'autres préoccupations et surtout d'autres relations, tournées vers le pape, le mont-Cassin ou encore Pierre Damien ; mais élevé à Auxerre, il présente un ancrage plus proche géographiquement et aurait pu vouloir marquer sa position par rapport à l'évêque. Penser à l'abbé de Cluny comme concepteur du programme de Mozac n'est pas à rejeter totalement, puisque l'abbaye va prendre une grande importance au cours du XII^e siècle.

C R Sculpteurs communs, prestige et datation (tableaux 7 à 10)

Suite à un certain nombre d'observations et de remarques faites précédemment, nous pouvons essayer de dresser un panorama de la diffusion des thèmes et des sculpteurs ou concepteurs impliqués. Évidemment il ne s'agit pas de régler tous les problèmes, mais plutôt de faire le point sur les acquis depuis les premières recherches.

1 R Recherches d'ateliers et de datation

Bernard Craplet, en 1955, dans son *Auvergne romane*, ne cite que ponctuellement quelques dates hypothétiques, mettant bien en évidence les problèmes de chronologie. La seule église pour laquelle il précise une date est celle d'Ennezat : entre 1061 et 1073¹¹⁴³.

Le premier à essayer d'analyser sérieusement la situation est Swiechowski en 1973¹¹⁴⁴. Il commence par s'intéresser aux ateliers et à leur chronologie, et faire remarquer que les deux monuments disparus, que sont la cathédrale romane de Clermont et l'église de la Chaise-Dieu, ont dû avoir un rôle important par leur prestige. Puis il montre que les moines de la Chaise-Dieu ont été des bâtisseurs dont les traces se retrouvent dans plusieurs régions : Guidamendus à Périgueux, Artaud, Théodart et Robert à Sainte-Gemme (Charente-Maritime) en 1079, d'autres moines à Sainte-Eutrope de Saintes en 1079. Puis il s'étend sur les liaisons étroites avec Sainte-Foy de Conques. Son deuxième point est le problème posé par Saint-Pierre de Mozac : la qualité des sculptures qui dépasse toutes les autres sont-elles à placer en début ou en fin de cycle ? Il conclut à un atelier travaillant autour de 1095, le promoteur étant Durand évêque de Clermont (nous sommes arrivés à la même conclusion). Il relève alors les traces de cet atelier à Brioude, Chanteuges et sur le zodiaque d'Issoire qu'il date respectivement de 1137 et 1140. Puis il cherche d'autres points de repère : Figeac en 1093, Toulouse à la fin du XI^e siècle. Son deuxième point concerne l'étude des séries. Il identifie Mozac comme source de la plus grande partie des thèmes rencontrés, puis pense qu'Orcival est très différent et que les

¹¹⁴²SWIECHOWSKI 1973, p. 389.

¹¹⁴³CRAPLET 1955, p. 32.

¹¹⁴⁴*Ibid.* p. 329-397.

sculptures d'Issoire relèvent d'une autre tradition. Il s'attarde ensuite sur Notre-Dame-du-Port et les deux signatures Robert et Bernard rappelant les conclusions de Louis Bréhier (chœur entre 1140 et 1150) et de Kinsley Porter (chœur vers 1145-1150 en même temps que le portail et la nef), pour Porter Sainte-Foy de Conques est la source de Robert¹¹⁴⁵. Il rapproche ensuite le Christ du tympan de Notre-Dame-du-Port du deuxième maître de Souvigny (1150-1160). La suite concerne les comparaisons entre Notre-Dame-du-Port et Saint-nectaire à propos des thèmes communs (tentation du Christ et lutte des anges contre les démons). Il situe Saint-Nectaire entre 1146 et 1178, et conclut que l'activité de l'atelier de Notre-Dame-du-Port commence vers le milieu du XII^e siècle. Son dernier point concerne les échanges locaux, les problèmes de distorsions et de perte du sens primitif qui mènent à « un art populaire du XII^e siècle » par exemple à Thuret ou à Biollet. Sa conclusion est la vision d'un ensemble hétérogène avec des premières stimulations (Clermont, la Chaise-Dieu et Conques) suivies de nombreuses influences (Bourgogne, Provence, vallée du Rhône).

En 1995, Laurence Cabrero-Ravel, à la fin de son étude sur les chapiteaux à décor végétal de Notre-Dame-du-Port, consacre un chapitre à « la famille sculpturale de Notre-Dame-du-Port »¹¹⁴⁶. Elle essaie de repérer les chapiteaux identiques dans d'autres églises. Ses recherches mettent en jeu un grand nombre d'édifices locaux, par exemple : les entrelacs à Besse, Brioude, Bulhon, Ennezat, Montfermy, Mozac, Orcival, Saint-Saturnin, Volvic. Ou encore les grandes feuilles placées sur les angles qui possèdent un entrelacs à leur base : Besse, Ennezat, Orcival, Bulhon, Maringues. Puis, analysant le type de feuilles employées, elle fait le lien entre Orcival et Saint-Saturnin. Ou encore, le décor à cannelure repéré au dé d'un chapiteau de la nef de Notre-Dame-du-Port se retrouve à Saint-Nectaire et à Issoire. Elle termine en faisant l'inventaire d'autres familles sculpturales : six sont énumérées. Les problèmes de datation sont seulement évoqués : seraient plus tardives que celles de Notre-Dame-du-Port, les sculptures de Chauriat, Cournon, Tauves et Riom ; le problème est délicat pour Billom et Mozac ; elle situe Ennezat entre 1061 et 1073, Orcival et Saint-Nectaire entre 1146 et 1178.

En 2004, Jean Wirth remet en cause toutes les datations précédentes, en faisant de Mozac le point de départ de toute sa chronologie¹¹⁴⁷. Lui aussi se base sur des comparaisons de sculptures, et l'analyse de séries. Lui aussi reprend le problème posé par Robert et Bernard, maître et élève, Notre-Dame-du-Port et Saint-Nectaire, et pense plutôt à deux maîtres¹¹⁴⁸. Puis, prenant comme point de départ les sculptures de l'église de Sainte-Foy de Conques (entre 1040 et 1050 pour le début du chantier) et du cloître (entre 1087 et 1107)¹¹⁴⁹, il revisite la chaîne Mozac-Brioude-Chanteuges puis, à partir de trois thèmes (l'avare, les sirènes et les anges), il cherche à déterminer le modèle de la copie. La conclusion de son étude mène à penser les sculptures de Mozac avant 1080, celles de Brioude et Chanteuges entre 1080 et 1090. Il pense que le sculpteur de Mozac devait être une célébrité, a été demandé partout et a été copié. Son dernier argument est le vestige du tombeau de Saint-Front à Périgueux qui le mène à proposer Guinamandus, moine de la Chaise-Dieu comme maître sculpteur de Mozac¹¹⁵⁰. Il pense donc que ce maître est à la base de toutes les questions qui se posent, et en déduit que les thèmes communs entre l'Auvergne et Conques trouvent leur origine en Auvergne et non l'inverse.

¹¹⁴⁵ *Ibid.* p. 362, il cite Louis Bousquet qui pense que les sculpteurs auvergnats ont été formés à Conques, et Jean-Claude Fau qui date le tympan de Conques de 1020 environ.

¹¹⁴⁶ CABRERO-RAVEL 1995, p.241-338.

¹¹⁴⁷ WIRTH 2004.

¹¹⁴⁸ *Ibid.* p. 190-191.

¹¹⁴⁹ *Ibid.* p. 240.

¹¹⁵⁰ *Ibid.* p. 259.

On a vu, lors de l'étude de l'église de Saint-Nectaire, que J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar, en 2012¹¹⁵¹, reprend cette chronologie et en conclut que les sculptures de l'église de Saint-Nectaire, fortement apparentées à celles de Mozac (Zachée, Moïse et les génies aux boucliers) seraient des copies de celles de Mozac, par des sculpteurs un peu moins habiles.

La conclusion qui s'impose est que tous se préoccupent de dater les sculptures essentiellement à partir d'éléments stylistiques. Les comparaisons reliées à quelques éléments historiques ténus sont les principaux arguments. Jean Wirth, reprenant les éléments exposés par Swiechowski, concernant les personnalités connues, propose de voir l'abbaye de la Chaise-Dieu comme centre artistique produisant des architectes et des sculpteurs. C'était une grande avancée car, en général, le problème de la culture et des commanditaires n'est jamais abordée et l'abbaye de la Chaise-Dieu comme centre de création trop négligée.

Pour ce centre de culture, que semble avoir été l'abbaye de la Chaise-Dieu, l'étude de Pierre-Roger Gaussin est irremplaçable : toutes les archives disponibles ont été analysées et *Le rayonnement de la Chaise-Dieu* apparaît particulièrement impressionnant¹¹⁵². La chronologie des abbés est détaillée et les implantations de prieurés dont il reste une trace sont précisées. Pour le diocèse de Clermont : sous l'abbatit de saint Robert (1043-1067) sont notées, parmi les églises qui nous intéressent plus spécialement, Maringues, Bulhon, Allanches (à cause de la note de Dom Estiennot sur Saint-Nectaire classée sous cette rubrique) ; sous l'abbatit de Durand (1067-1078) est signalé Chassignolles fondé en 1077. Pour Seguin d'Escotay (1078-1094) les fondations sont plus éloignées, Gaillac (Tarn), Saint-Théodard à Montauban (Tarn-et-Garonne), Partenay-le-Vieux, par exemple. Il signale que Chanteuges a été soumis à la Chaise-Dieu par l'abbé Raymond en 1137. Mais il faut noter que, alors que des noms de certains de ses moines-bâisseurs ont été rencontrés dans d'autres région, comme on l'a dit plus haut, aucun nom n'apparaît à propos de l'église romane de la Chaise-Dieu elle-même qui a totalement disparue.

L'histoire des évêques de Clermont est plus renseignée. D'abord par Ambroise Tardieu en 1870, dans son histoire de la ville de Clermont-Ferrand, chaque évêque fait l'objet d'une courte notice¹¹⁵³. En 1077 c'est bien Durand (1077-1095), ancien abbé de la Chaise-Dieu, qui devient évêque. Roger Sève, archiviste à Clermont pendant plus de trente ans, reprend toute la documentation en 1980¹¹⁵⁴. Dans son étude, le plus intéressant pour nous est la mention d'un certain nombre de possessions. Pour Étienne II il est signalé qu'il fonde l'abbaye de Saint-Germain-Lembron en 945 et donne aux chanoines Notre-Dame-du-Port, Saint-Beauzire et Cournon, parmi d'autres se gardant pour lui Tallende, Joze et Thuret. Begon aurait eu surtout un rôle en faveur de la paix. Puis sous Rencon (environ 1030-1053), ancien doyen de Bourges, est rajoutée la mention de Champeix.

Un problème apparaît dans ces chronologies : le cas d'Étienne II et de Begon. Il ne faut pas confondre Étienne II évêque de Clermont la fin du X^e siècle, et Étienne II abbé de Conques qui succède à Odilric. Il y a eu aussi plusieurs Begon (ou Bégon), celui qui succède à Étienne II de Clermont et l'abbé de Conques, deuxième du nom, de 1087 à 1107. Les églises citées par Roger Sève sous Étienne II et Begon (Notre-Dame-du-Port, Cournon et Thuret ; Chauriat et Billom) ne peuvent pas dater de la fin du X^e siècle.

¹¹⁵¹ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1.

¹¹⁵² GAUSSIN 1981.

¹¹⁵³ TARDIEU 1870, p.178-202.

¹¹⁵⁴ SÈVE 1980.

Il faut aussi se préoccuper des dates données pour Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques et Saint-Jacques de Compostelle, qui sont des références indispensables. Le premier exemple de synthèse est l'article de Paul Deschamps en 1941 qui essaie de faire la relation entre les sculptures de ces différentes églises et d'établir une chronologie¹¹⁵⁵ : Pour Conques, la première pierre est posée entre 1041 et 1052 par Olderic (ou Odolric), les travaux se prolongent sous Étienne II et Begon III jusqu'en 1107¹¹⁵⁶. Puis il situe Saint-Sernin entre 1060 et 1118 et Saint-Jacques de Compostelle entre 1078 et 1122. Q. et D. Cazes, dans leur étude sur les sculptures de Saint-Sernin de Toulouse, pensent que l'église a été reconstruite à partir de 1070, dans une nouvelle période de prospérité de la ville après 1050 ; les portes Miègeville et occidentale sont datées dans les années 1100-1105. Quant à Saint-Jacques de Compostelle, les travaux de S. Moralejo fixent le début des travaux en 1075¹¹⁵⁷ et les dernières études de M. Castineiras datent la mise en place des portails du transept entre 1103 et 1108¹¹⁵⁸.

On note que la plupart de ces dates sont plutôt des fourchettes chronologiques et les points fixes sont rares. Les repères sont plutôt des périodes correspondant à des personnages, évêques ou abbés.

2 Les églises étudiées et les autres (Tableau 8)

En partant des églises supposées les plus anciennes, il faut maintenant voir comment les thèmes repérés peuvent aider à comprendre les influences et la chronologie.

a Saint-Étienne de Maringues, Saint-André de Besse-en-Chandesse et Ennezat

Les deux églises de Maringues et de Besse-en-Chandesse semblent être parmi les plus anciennes : un prieuré est fondé en 1045 par Robert, abbé de la Chaise-Dieu en 1045 à Maringues ; Géraud de la Tour donne la moitié de l'église de Besse à l'abbaye de Cluny en 1060. Les deux dates ne sont déjà pas équivalentes puisque la première est une fondation de prieuré ce qui sous-entend que l'église sera construite après, alors que la deuxième est une donation, qui laisse entendre que l'église existe déjà. De ces deux constatations, on peut déduire qu'elles sont sans doute contemporaines.

On constate que le sujet rare du *Minotaure* se trouve justement dans ces deux églises, à chaque fois accompagné d'une inscription. Mais les sculpteurs sont très différents l'exemplaire de Besse étant plus complexe. Les *Minotaures* se rencontrent aussi à Saint-Médulphe de Saint-Myon (fondation confirmée en 1099), prieuré dépendant de l'abbaye de Menat, à l'extrême nord du diocèse, abbaye très ancienne mais soumise et consacrée par Cluny en 1107. À Saint-Myon, Les *Minotaures* n'ont pas d'inscription, et appartiennent à un ensemble plus complexe, en accord avec notre remarque sur l'introduction des représentations de laïcs dans les ronds-points. Le thème est visible aussi, sous une forme très différente à Saint-Julien de Brioude : une tête de taureau et un corps d'homme. Mais l'image se complique encore puisque le corps se termine en enroulement, à la façon d'une coquille d'escargot d'où semblent sortir des quadrupèdes qui s'entre-dévorent. Ensemble déroutant complété par deux personnages (une lyre est attachée à leur cou par une corde) qui posent une main sur la poitrine du monstre. Il semble donc que l'on fasse ici allusion au Minotaure de l'Antiquité, puisque le Minotaure chrétien possède une tête d'homme. Si la chronologie va bien dans le sens supposé (la première moitié du XII^e siècle pour cette partie de la nef de Brioude), il s'agirait, après une adaptation

¹¹⁵⁵ DESCHAMP 1941, p. 239-264.

¹¹⁵⁶ Arguments repris par M. Durliat en 1990, dans *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques*, p.

47.

¹¹⁵⁷ COMPOSTELLE 2010, p. 33.

¹¹⁵⁸ Ibid. p. 79.

chrétienne d'un sujet antique, du retour à l'Antiquité, mais installé dans un contexte chrétien, puisque les animaux s'entre-dévorent, placé en bas de la corbeille, signifiant sans doute les dangers terrestre, ont été observés dans le déambulatoire d'Orcival. Le sujet semble donc se complexifier avec le temps.

L'église de Besse-en-Chandesse est particulièrement intéressante, d'abord parce que la sculpture y est d'une qualité exceptionnelle, puis parce que plusieurs sujets sont communs avec Notre-Dame-du-Port : *anges-évangélistes* (Sg1)¹¹⁵⁹, *têtes engoulant une tige* (StE et Sn3), cette tête qui est également présente à Maringues (cha-S1). Il faut aussi remarquer que les entrelacs, placés à la base des grandes feuilles latérales sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port, sont, sur un chapiteau de Besse (S10) le départ de feuilles et d'un large bandeau de grecques. Mais aussi des motifs renvoyant à la Bourgogne : larges feuilles tombantes se réunissant à leur extrémité pour former un fleuron (Ng1), que l'on rencontre à Saint-Lazare d'Autun.

Par contre *l'avare* de Maringues est proche de celui d'Ennezat (chapitre de chanoines fondé en 1065 par Guillaume VI d'Aquitaine, comte d'Auvergne) : double attribut de la bourse autour du cou et du pot posé au sol). L'église d'Ennezat est antérieure à 1073¹¹⁶⁰. Mais seul ce détail des attributs de *l'avare* rapproche les deux sculptures, la qualité de celle d'Ennezat est bien supérieure et le propos beaucoup plus savant. Celui de Sainte-Foy de Conques est daté de 1100, donc postérieur, et pourrait indiquer qu'un sculpteur auvergnat est allé travailler à Conques.

b R Saint-Nectaire, Chauriat, Billom

Lors de l'étude des chapiteaux et de ses conséquences sur un éventuel concepteur à Saint-Nectaire, nous avons conclu à une date se situant entre 1067 et 1078 sous l'abbatit de Durand à la Chaise-Dieu. Les chapiteaux de *Moïse*, de *l'âne à la lyre* et de *l'insensé chevauchant un bouc*, de *Zachée* étant exécutés par un sculpteur intervenant aussi à Mozac. Jean Wirth pense à 1080 pour les sculptures de Mozac, mais cette date n'est pas renseignée. Par contre le rattachement à Cluny en 1095 pourrait avoir été l'occasion d'un renouveau et même d'une reconstruction. La date ne serait pas aberrante, la carrière d'un sculpteur pouvant sans doute s'étendre sur trente ou quarante ans, au bout de vingt ans il avait atteint le maximum de son potentiel, ce qui expliquerait l'évolution du style remarqué.

Deux églises ont des chapiteaux qui sont des copies de ceux de Saint-Nectaire : Saint-Julien de Chauriat et Saint-Cerneuf de Billom. Dans la nef romane de l'église de Chauriat, les chapiteaux des murs gouttereaux représentent *le singe tenu en laisse* (qui se trouve à Saint-Nectaire mais aussi dans de nombreuses autres églises), *la lutte des anges contre les démons* (qui se trouve à Saint-Nectaire mais aussi à Notre-Dame-du-Port), *l'âne à la lyre accompagné de l'insensé chevauchant un bouc* (que l'on ne trouve qu'à Saint-Nectaire). Toutes ces sculptures sont actuellement peu lisibles (enduits et dégradation) mais sont d'une qualité bien inférieure à celles des modèles présumés. Dans le déambulatoire roman de Saint-Cerneuf de Billom, se trouve l'épisode de *Zachée* qui est sans conteste une copie de celui de Saint-Nectaire, et *les génies aux boucliers*, copiés par un sculpteur peu habile (Saint-Nectaire, Mozac et Notre-Dame-du-Port). Pour ces deux églises, les points de repère historiques manquent, ce qui ne peut nous fournir d'indices pour les autres, mais conforte l'idée d'une influence

¹¹⁵⁹ Jean et Luc à Besse, Marc et Jean à Clermont.

¹¹⁶⁰ LAROUZIÈRE-MONTLOSIER 2003, p. 212 : financée par le comte du Poitou, duc d'Aquitaine, peu après la création du chapitre. L'église Saint-Jean de Montierneuf, dans le Poitou, financée par le même comte lui ressemble beaucoup et date de 1080 environ.

de Saint-Nectaire. En 1096 Saint-Julien de Chauriat est cité parmi les possessions de l'abbaye de Sauxillanges¹¹⁶¹ qui dépendait alors de Cluny.

En conclusion il faut ajouter à la notoriété bien étudiée des sculptures de Mozac, celle de Saint-Nectaire. Ces deux centres sont, entre 1070 et 1100, les foyers de sculptures qui vont avoir une grande influence dans la région, les abbayes de la Chaise-Dieu et de Cluny étant sans doute à l'origine des pensées exprimées.

c *Ŕ* Saint-Pierre de Mozac, Saint-Julien de Brioude, Saint-Marcellin de Chanteuges

La chaîne constituée par ces trois églises a été très souvent évoquée¹¹⁶². Mais, au final, ce ne sont que quelques sculptures qui sont en jeu : les *tritons ou sirènes*¹¹⁶³ de Brioude, les *sirènes* et les *porteurs de moutons* de Chanteuges (**fig. 542**). Le (ou les) sculpteur est sans conteste issu de l'atelier de Mozac. Les personnages sont apparentés à la *sirène* en remploi dans la salle capitulaire de l'abbaye de Mozac (**fig. 543**). Pour Chanteuges, il faut ajouter des personnages dans la végétation (Ng2), très semblables à ceux de Mozac. Si, comme d'habitude, aucune date ne peut être donnée pour Brioude, pour Chanteuges, Dominique de Larouzière-Montlosier, dans son tableau chronologique¹¹⁶⁴ parle de refondation de l'abbaye en 1080, Roger Gaussin laisse entendre la date de 1137 pour une reprise en main par la Chaise-Dieu¹¹⁶⁵, ce qui semble très tardif pour les sculptures. Quant aux auteurs *d'Iter et locus*, ils évitent le sujet de Brioude et consacrent tout un chapitre à Chanteuges, justement à cause de ces personnages végétalisés qui entrent dans leur propos général. Il situe sa sculpture à l'extrême fin du XI^e siècle, pour s'accorder à sa chronologie générale basée sur l'hypothèse de Jean Wirth¹¹⁶⁶. Cette hypothèse semble acceptable. Les sculptures de Brioude seraient sans doute contemporaines, à situer donc aux alentours de 1100.

d *Ŕ* Notre-Dame-du-Port de Clermont

Ce sont les chapiteaux de la nef qui ont quelque chose à voir avec ceux des autres églises : *Tentation du Christ et Anges combattant les démons* (Saint-Nectaire), *Génies aux boucliers* (Saint-Nectaire, Mozac, Billom). Selon la chronologie traditionnelle, les deux premiers sujets auraient été copiés par le sculpteur de Saint-Nectaire le sculpteur de Clermont étant plus habile), alors que le troisième serait une copie de Mozac (la sculpture est d'une qualité très inférieure). Selon notre nouvelle proposition il faudrait voir Notre-Dame-du-Port en bout de chaîne, ou contemporaine des deux autres, ce qui semble plus vraisemblable et incite à penser à une période de très grande activité dans la région entre 1070 et 1100.

Ajoutons à ces données l'implication de l'évêque qui, forcément à quelque chose à voir ici : Durand, ancien abbé de la Chaise-Dieu devient évêque de Clermont en 1078, on a émis l'hypothèse qu'il serait à l'origine du programme de Saint-Nectaire puis de Mozac, on peut penser qu'il continue à imprimer sa personnalité lors de son bref passage à Clermont. Si c'est bien lui qui est à l'origine de la sculpture de la nef de Notre-Dame-du-Port, cela renvoie ces sculptures après 1078, ce qui ferait bien d'elles des copies de Saint-Nectaire et de Mozac.

¹¹⁶¹ Abbaye jusqu'en 1062 puis prieuré de Cluny.

¹¹⁶² En dernier lieu dans *iter et locus*.

¹¹⁶³ L'appellation traditionnelle est reprise ici pour plus de facilité, mais nous ne sommes pas d'accord sur les analyses qui en ont parfois découlé, les personnages en question étant munis de queues de feuillages et non de queues de poisson.

¹¹⁶⁴ LAROUZIERE 2003, feuille de chronologie hors reliure.

¹¹⁶⁵ GAUSSIN 1981, p. 362.

¹¹⁶⁶ BASCHET BONNE DITTMAR 2012-1, chapitre V, p. 5.

Une autre remarque, déjà faite par Laurence Cabrero-Ravel, dans son chapitre consacré aux parallèles et à la descendance de Notre-Dame-du-Port, est la parenté entre les sculptures de Clermont et celles de Volvic : un chapiteau végétal identique (**fig 544**), mais dont les éléments sont plus relâchés et traités d'une manière plus corinthienne¹¹⁶⁷. L'église de Volvic est celle d'un monastère d'hommes fondé par l'évêque de Clermont et devenu un prieuré rattaché à Mozac avant 1169 (devient donc une dépendance de Cluny). Comme d'habitude les dates manquent de précision mais le fait qu'elle dépendait de Cluny pourrait expliquer l'importance du programme sculpté. La référence à Notre-Dame-du-Port serait alors due à un sculpteur qui a copié la sculpture de Notre-Dame-du-Port, sans doute autour de 1100.

En combinant toutes ces données, rien ne s'oppose à voir Durand reprendre les mêmes thèmes dans les églises successives qui lui sont rattachées. Les sculptures de Notre-Dame-du-Port viendraient après Saint-Nectaire, et sans doute légèrement postérieures à celles de Mozac.

e R Notre-Dame d'Orcival et Saint-Saturnin

B. Craplet pense que Notre-Dame d'Orcival est une fondation des comtes d'Auvergne et non de l'abbaye de la Chaise-Dieu et serait datable du début du XII^e siècle comme Notre-Dame-du-Port. Le curé Mallet, en 1894 pensait que toutes les églises romanes de la région avaient été conçues sur le même modèle par les abbés de la Chaise-Dieu, grands constructeurs. C'est lui qui, avant Z. Swiechowski, avait relevé les noms des moines envoyés en Saintonges, à Partenay-le-Vieux (vers 1150), en Vendée, en Charente, etc¹¹⁶⁸. Mais il n'avance aucune date précise pour Orcival.

Très différente des autres par la sculpture, elle serait en fin de chaîne. Et Saint-Saturnin, dont les chapiteaux à feuilles lisses ressemblent à certains chapiteaux de Notre-Dame d'Orcival, pourrait dater de la même période.

f R Saint-Austremoine d'Issoire et Saint-Médulphe de Saint-Myon

Personne ne donne de dates pour ces deux églises, mais pour des raisons très différentes. L'église de Saint-Myon a été très peu étudiée parce qu'elle est très hétérogène, mais on sait qu'elle a été fondée par les bénédictins de Menat, possession confirmée par le pape en 1099. Elle existait donc déjà. Par contre pour l'église d'Issoire le flou est total. Elle semble bien faire parties du groupe d'églises placées à la fin du XI^e siècle ou au tout début du XII^e siècle, les sujets représentés sont très semblables (*Singe tenu en laisse*, *Porteur de mouton*, *Personnage autour d'un arbre*) et les sujets des sculptures du rond-point auraient pu être inspirées par Saint-Nectaire ou Mozac (passion, résurrection).

Conclusion

La meilleure conclusion est le tableau récapitulatif des hypothèses pour les différentes églises (**tableau 8**). Deux groupes se détachent : le premier entre 1050 et 1070 est constitué d'églises dont les fondateurs sont variés et mettent en scène l'abbaye de la Chaise-Dieu, le comte d'Auvergne et Cluny ; puis Saint-Nectaire que nous avons resitué entre 1070 et 1080, là aussi en relation avec la Chaise-Dieu ; puis un groupe très important entre 1080 et 1110, période qui semble concentrer un nombre impressionnant de créations, période pendant laquelle l'influence de l'évêque de Clermont semble prédominante, période également de grande création à Sainte-Foy de Conques où des sculpteurs auvergnats sont intervenus et ont apporté des thèmes de la région. Le rôle de Cluny est sans doute aussi

¹¹⁶⁷ CABRERO-RAVEL 1995, p. 308.

¹¹⁶⁸ MALLET 1894, p. 36-37.

important, mais là aussi les documents manquent¹¹⁶⁹. On note que les prieurés mis sous sa tutelle ont des églises particulièrement riches en sculptures : Mozat, Besse, Volvic par exemple. Ces trois édifices pouvant être considérés comme des jalons dans le temps : Besse vers 1060, Mozac à partir de 1095 et Volvic vers 1110-1120.

Dans tout cet ensemble, l'abbaye de la Chaise-Dieu revient sans cesse comme point de repère incontournable, ce qui fait d'autant plus regretter de ne rien connaître de son église romane, mis à part quelques petits fragments de sculptures qui ne nous disent rien de son importance passée (**fig. 545-546**).

¹¹⁶⁹ MAQUET 2007.

Conclusions générales

Au départ de cette thèse, il y avait la volonté d'aller plus loin que la simple description des sculptures des chapiteaux romans, que les simples références aux textes de la Bible, des hagiographies ou légendes pour comprendre les épisodes représentés sur les chapiteaux des églises auvergnates. L'ambition était de d'essayer de saisir la pensée religieuse qui a donné naissance à toutes ces images, en envisageant que, en entrant dans l'univers intellectuel des religieux, on puisse expliquer les autres sujets de caractère plus « profane » et la raison de leur présence dans l'église. Le nombre d'images, ne présentant pas un but religieux évident étant très important, il semblait qu'il y avait là un paradoxe et qu'une pensée religieuse devait se cacher derrière cette débauche de propositions figurées.

L'étude regroupant un nombre assez important d'églises, nous avons pensé qu'il était nécessaire d'abord de les présenter, pour établir un panorama de la situation : analyse de l'architecture et inventaire des sculptures qui seront ensuite analysées. Ce préalable a permis les choix adoptés ensuite et l'ordre préférentiel choisi dans les analyses en fonction de l'importance des iconographies respectives. Pour analyser les sculptures, le choix de travailler en distinguant d'emblée des secteurs spécifiques-était porté par un à priori : l'importance relative des différentes parties d'une église aux yeux des clercs. Cette logique a été bénéfique. Elle a permis de comparer directement, et tout au long de l'analyse des sculptures, les différentes propositions des églises étudiées, dans un parallèle qui tenait compte de cette hiérarchie des espaces ecclésiaux.

Dès l'étude des ronds-points, est apparue la grande diversité des conceptions. Rien de commun, par exemple entre celui de Notre-Dame-du-Port et celui de Notre-Dame d'Orcival. L'autel, placé au centre des colonnes se retrouve soit au milieu d'épisodes bibliques, comme à Saint-Nectaire, soit dans un univers presque entièrement végétal, comme à Orcival, suggérant, de façon plus intellectuelle, un ensemble paradisiaque. Mais, le seul chapiteau figuré, celui des aigles, pouvant également être relié à la Bible, la différence ne s'avère pas fondamentale et relève plutôt d'un choix plus intellectuel : la citation (Mt. XXIV, 28), prise dans les évangiles, n'est pas celle d'un récit, mais celle d'un commentaire, d'une comparaison, renforçant encore cet aspect plus abstrait de la pensée. Dès l'étude du rond-point de l'église de Saint-Nectaire, notre logique, qui pensait que chaque chapiteau portait un sujet, a été perturbée : des faces semblaient indépendantes. Les face à face et les rapports entre les sujets représentés nous ont obligée à rechercher les commentaires à la fois dans les fondements même de la pensée religieuse et dans les commentaires contemporains pour comprendre l'organisation spatiale des sujets. Une sorte de jeu de piste passionnant que l'on a ensuite voulu appliquer aux autres ronds-points. Mais il est apparu rapidement qu'aucune conclusion ne pouvait être généralisée. Chaque église est unique et les ronds-points en sont la première illustration, comme si chaque commanditaire voulait donner une identité propre à son église. Pour Notre-Dame-du-Port par exemple, on a compris l'importance des faces des chapiteaux orientée vers l'autel et la cohérence générale du sujet qu'elles installent, mais un des chapiteaux (les génies) n'ayant pu être intégré aux propos, le doute s'installe : notre compréhension n'est pas totale. Dans ces ronds-points, les sujets bibliques sont particulièrement nombreux, mais ne concernent finalement qu'un petit nombre d'édifices : cinq chapiteaux sur six à Saint-Nectaire, quatre sur huit à Saint-Austremoine d'Issoire ; mais seulement trois sur huit à Notre-Dame-du-Port ; plusieurs n'en contiennent aucun. Il est apparu, en fin d'étude, que cet élément ne semblait pas un critère pour comprendre l'importance relative des églises, mais plutôt une piste pour une chronologie relative.

Puis l'analyse des chapiteaux des déambulatoires a montré qu'ils concentrent un grand nombre de sujets figurés et apparaissent comme une véritable couronne d'images autour des ronds-points. Y sont finalement représentés des thèmes en relation avec la terre et la vie terrestre, des thèmes plus moralisateurs mettant en scène les hommes et leurs instincts. Les sujets bibliques sont presque absents de cette zone. Seul le déambulatoire de Saint-Nectaire établit une relation claire entre les deux zones avec l'épisode de Zachée. À l'entrée du déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival, Samson ne semble pas pouvoir être mis en relation avec le rond-point, il fait bien partie intégrante des propos développés dans le déambulatoire, basés sur la vie terrestre et la lutte contre le mal. Le contraste est donc fort entre les ronds-points et les déambulatoires, mais deux tendances sont lisibles : aux sujets moralisateurs de la couronne s'opposent soit des sujets bibliques soit une absence de sujets figurés. L'aniconisme peut alors apparaître comme une forme plus abstraite de la pensée, un support à la méditation ou bien, donner à penser que, sous des détails que nous notons (par exemple des entrelacs) mais que nous ne comprenons pas, se cachent des habitudes ou des connotations auxquelles nous n'avons pas accès. Là commence la part de frustration qui continuera à nous poursuivre tout au long de l'étude : des détails semblent incongrus et donnent à penser qu'ils sont là dans un but précis, mais nous ne possédons pas les clés pour les décrypter ; ou bien à force d'imaginer que, dans les images figurées, le moindre détail est signifiant, nous avons tendance à appliquer ce constat aux autres images et recherchons quelque chose qui n'existe pas.

L'étude des sujets représentés dans les nefs sont également extrêmement variés. Ils se sont avérés être à peu près les mêmes que ceux des déambulatoires. Mais la présence de sujets bibliques est plus importante. Ils sont placés au niveau des portes latérales (Notre-Dame-du-Port, Saint-Pierre de Mozac) ou à l'entrée du transept (Saint-Nectaire et Saint-Pierre de Mozac). Les portes latérales, donnant accès au cimetière ou au prieuré, apparaissent comme des points d'ancrage privilégiés. Mais cette constatation n'est pas nouvelle, les chercheurs précédents l'avaient déjà noté. Ce qui est plus intéressant, c'est de trouver à cet emplacement des sujets originaux, le plus souvent uniques qui renforcent l'attrait du lieu, des sujets spécifiques, non liés à la signification des portes, mais qui semblent plutôt la signature des concepteurs, signature que nous pensions, au départ, trouver plutôt dans les chœurs. Ceci même dans les églises où les chapiteaux figurés sont peu nombreux (par exemple à Saint-Saturnin), montrant ainsi l'importance de ce lieu de passage pour exprimer des idées plus personnelles destinées à être montrées au plus grand nombre. On a alors noté que, si les chercheurs privilégient le rôle de la porte dans les pérégrinations, certains exégètes exposent une signification symbolique (le côté du Christ sur la croix mis en relation avec le côté de l'église en forme de croix). Se pose alors le problème de la signification à plusieurs niveaux que l'on retrouve sans cesse dans les textes sous la forme des trois sens de l'Écriture.

Les images placées à l'extérieur sont tout aussi hétérogènes. C'est le zodiaque d'Issoire qui, finalement, a permis de vérifier le principe que nous avons posé au départ comme à priori : toute image, dans une église, doit avoir un sens et un but religieux. Noter seulement qu'un thème est issu de l'Antiquité, par exemple, peut bloquer le processus de compréhension. Il faut aller plus loin, car mettre une image païenne dans une église ne semble pas logique et si son aspect reste identique, la signification a dû changer. L'exemple du zodiaque a permis de conforter cette piste de réflexion : sous des apparences traditionnelles, l'organisation présentait des détails incongrus, le propos était biaisé et cachait une intention proprement chrétienne, constatation que l'on a pu vérifier sur d'autres exemples. Et plus intéressant encore, la présence *incongrue* de ce zodiaque sur le chevet (alors que d'habitude ils sont placés sur les portails), même si, comme on l'a vu, d'autres exemples existent (à Jaca en Espagne par exemple) a trouvé aussi une explication liée à la liturgie : les sacrements reçus dans le chœur sont à la charnière entre le temps terrestre et le temps futur éternel, ils permettent de passer de l'un à l'autre.

Les allusions aux images issues de l'Antiquité sont nombreuses et les récupérations constantes. L'âne à la lyre a été expliqué par un sermon de Julien de Vézelay. Avec cette image, on a pu vérifier que la littérature antique est prise comme une matière première dans laquelle les penseurs puisent des éléments iconographiques. Dans cet exemple c'est l'esprit des fables : les animaux sont des supports, des comparaisons pour parler des hommes. Mais dans ce cas précis, la fable a une visée morale: sur terre l'homme est comparable à un animal, c'est seulement dans la vie future qu'il sera vraiment homme. C'est une des pensées fondamentales qui est exprimée partout, qui est à la base de tout, sans cesse répétée dans les textes : l'homme est en transit sur terre, c'est un être spirituel dont la patrie est le ciel. Dans le cas de l'âne à la lyre, trouver une explication précise dans un sermon contredit ce que l'on a pu parfois penser : aucun texte n'explique une image. Cette découverte nous a amenée à ne pas négliger les sermons, lieu d'expression privilégié et de pensées particulières. Puis c'est l'étude des centaures-chasseurs de Saint-Austremoine d'Issoire qui nous a donné l'occasion de réfléchir à la question d'une sorte de langage crypté, chaque élément clairement reconnaissable renvoyant à une idée plus complexe, moralisée, la polysémie des images étant le reflet d'une manière de penser. Les centaures trouvent leur explication dans le *Physiologus* mais aussi dans les éléments dont la lecture est récurrente (épée comme parole par exemple). La lecture des textes, exégèses ou sermons, a été précieuse pour comprendre la démarche : chaque mot rencontré dans la Bible déclenche un réflexe stéréotypé, et les habitudes s'installent. On a pu vérifier à propos de l'épée ou de la flèche, images appliquées à la parole, que l'habitude était présente partout et que, là aussi, la référence est la Bible (épée à double tranchant comme parole de Dieu dans l'Apocalypse) : l'Écriture Sainte est la source de tout, et justifie tout. Si la citation n'est pas directe, elle émane d'un commentateur certifié, épîtres de saint Paul ou Pères de l'Église.

Le chapiteau de Saint-Nectaire représentant les parents de Moïse a rendu évident que ce ne sont pas forcément les épisodes les plus connus qui sont recherchés mais plutôt, dans ce cas précis, ceux qui permettent de relier les différentes parties de la Bible, ceux qui ne sont pas univoques mais participent à créer une correspondance entre la pensée biblique, celle de saint Paul et celle du concepteur, l'idée générale de la foi dans cet exemple, qui s'est avérée pouvoir être la pensée fondatrice de tout le programme iconographique. À plusieurs reprises, on a constaté que les épîtres de saint Paul ont eu un impact particulier, et leur importance ne doit pas être négligée. Mais certains sujets sont la synthèse de nombreuses sources : les guerriers du déambulatoire de Notre-Dame d'Orcival en sont la preuve, puisque pour comprendre l'image il faut connaître les épîtres de Paul, les images traditionnelles du Bon Pasteur, mais aussi les héritages antiques (personnage tenu par les cheveux). Ils ont aussi montré qu'une hypothèse pouvait être confortée par une étude portant sur un autre sujet, dans une autre région, ici sur Job, en Bourgogne, par M. Angheben.

D'autres avancées plus ponctuelles ont été réalisées dans la compréhension des images. Poser que la présence d'inscriptions n'est jamais anodine a permis d'approfondir la signification du chapiteau dit « de l'avare » à Notre-Dame d'Orcival : comprendre que le propos parle avant tout de la richesse et non de la simple avarice évite les généralités et conduit à une pensée plus complète. Même dans un thème aussi répandu que ce personnage portant une bourse au cou, chacun intègre ses propres réflexions. Là aussi il y a frustration : partir sur la piste de la richesse n'a pas permis de trouver une explication assurée pour la troisième face du chapiteau. Oser alors des hypothèses, avec évidemment la recherche d'une véritable argumentation, semble utile pour provoquer la contradiction : c'est en lisant les études des autres chercheurs que les analyses s'affinent, chacun apportant ses réflexions et ses critiques.

C'est d'ailleurs la lecture de la thèse de Laurence Brugger sur la façade de la cathédrale de Bourges qui a permis d'intégrer le personnage de Sammaël au chapiteau du péché originel du rond-

point de Notre-Dame-du-Port et de rétablir le sens de lecture de l'histoire, ce qui est fondamental pour la compréhension de l'ensemble. Plus intéressant encore, la plante qui accompagne le personnage y a pris tout son sens et a montré que les *incipit* des manuscrits pouvaient influencer la sculpture, comme l'ont déjà noté les chercheurs, mais qui n'apparaît pas de façon évidente dans la sculpture en Auvergne et semble ici une exception. La référence à la culture juive, dans ce cadre, apporte un degré de signification supplémentaire : Sammaël, la pensée juive, le péché, Ève, l'Ancien Testament, s'opposent à Marie, la pensée chrétienne, la nouvelle Ève, le salut. La lecture de l'ensemble s'est enrichie et a permis de comprendre que la pensée typologique est bien présente en sous-couche. Constat qui était déjà présent lors de l'analyse du portail, mais de façon plus évidente car explicité par les nombreuses inscriptions (par exemple la reine de Saba et les rois mages) et déjà noté par les chercheurs précédents.

Pourtant ces avancées notables n'effacent pas les constats d'échec devant les images uniques, ou tout au contraire trop courantes, que ces divers systèmes de lecture n'ont pas permis de comprendre. De nombreux sujets résistent à l'analyse et le plus frustrant est qu'il peut s'agir de thèmes surexploités (par exemple les personnages dans la végétation, les têtes placées au dé, les positions avec une jambe pliée, etc.). On peut alors supposer que cela correspond à des sous-entendus évidents pour les religieux, des habitudes qui nous sont étrangères. La lecture intégrale de la Bible ne servirait sans doute pas à avancer dans la compréhension : c'est toute une imprégnation par les concepts de base qui est nécessaire.

Avoir à l'esprit ces concepts de base permet une approche sinon une analyse fine. Par exemple, se souvenir des oppositions traditionnelles ciel-terre, haut-bas, bien-mal, Dieu-diable, a permis de relativiser et de se placer sur un plan plus large, mais en même temps pose problème : par exemple, l'ensemble des chapiteaux à feuillage renvoie à l'idée de terre, et c'est sur cette terre, donc au milieu de cette végétation, qu'apparaissent les idées, les événements, comme au hasard, disposés de façon aléatoire, comme pour bien marquer l'aspect imparfait du monde terrestre ; mais en même temps le monde terrestre doit, par sa beauté, permettre à l'homme de connaître Dieu, polysémie bien connue de la pensée médiévale.

Ces idées génériques sont aussi décryptables dans les codes de représentation, qui viennent compléter les observations déjà faites, par exemple par François Garnier dans *Le langage de l'image au Moyen Âge* en 1982, mais qui trouvent leur explication dans ces concepts : l'homme a été fait à l'image de Dieu ; donc un homme qui a conservé cette image, qui n'a pas péché, adopte sur les images la rectitude du corps (image de la rectitude morale), il est bien habillé, son visage est lisse. De la même façon, plusieurs codes iconographiques sont identifiables pour la représentation des mauvais ou des pécheurs : rides ou même striures sur le visage, position pliée ou tordue du corps, ou encore parties animales montrant la perte de sa qualité humaine dans le péché. Tous ces codes semblent constants et font partie des moyens d'exprimer l'état intérieur des personnages. Car cela est devenu progressivement évident et bien connu : ce qui intéresse les clercs, le sujet de toutes ces images, ce n'est pas l'aspect extérieur des personnages, mais leur état spirituel, c'est de montrer l'invisible. Mises à part les illustrations d'épisodes précis, chaque image semble devoir être lue sur le plan spirituel : un personnage n'est pas forcément dans une action réelle, un personnage et un animal sur un même chapiteau peuvent être le même individu (comme dans le singe tenu en laisse), un individu qui a changé d'état intérieur. C'est cet aspect qui est finalement le plus intéressant et a permis des avancées dans la compréhension. Une fois cet aspect de la pensée intégré, les problèmes ne sont pas tous réglés, mais nous sommes arrivés à la conclusion que tout se rapporte à l'homme, que toutes ces images, dans leur grande majorité, parlent de l'homme.

Ce qui permet aussi d'avancer dans la compréhension des images, même dans les églises les plus étudiées, c'est aussi une analyse fine des détails. Par exemple les vivants et les morts du rond-point de Saint-Nectaire, les têtes sans corps à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Nectaire. On a compris que chaque détail a son rôle, rien n'étant laissé au hasard. Ce qui met à mal l'idée qui accorde de la liberté au sculpteur. Les variantes ne sont pas des initiatives dues aux artisans mais plutôt aux directives d'un concepteur plus ou moins savant.

Les nombreuses lectures, plus ou moins en rapport avec les sujets étudiés, ont été bénéfiques même si elles sont chronophages. Elles nous ont permis d'approcher les préoccupations des auteurs, le mécanisme de leur pensée et d'expliquer certaines images. Mais parfois aussi, par leur abondance et leur aspect polysémique ou même contradictoire, elles ont plutôt amené le doute. L'immensité du champ d'investigation, pour un historien de l'art, pose de nombreux problèmes, mais en même temps, on a pu vérifier que certains auteurs comme saint Augustin et Grégoire le Grand, sont irremplaçables par l'étendue de leurs écrits et le nombre de sujets abordés. Pourtant ils ne suffisent pas à expliquer les sculptures. En regardant le tableau récapitulatif des auteurs-sources cités (**tableau 9**), on constate que ceux des XI^e et XII^e siècles ont été particulièrement sollicités. Cela résulte d'une volonté de connaître les écrits des auteurs contemporains des sculptures. En effet, nous avons essayé, pour chaque sujet, de trouver un texte ancien (de préférence celui d'un Père de l'Église) et un texte contemporain des sculptures. Même s'ils ont rarement trouvé leur utilité dans cette recherche, des textes tels que ceux d'Hugues de Saint-Victor nous ont fasciné et entraîné dans des lectures-plaisirs. Ils sont bien connus et souvent cités (par exemple ceux concernant l'arche de Noé), mais permettent de se rendre compte de la complexité de la pensée des intellectuels au XII^e siècle. De même, dans les documents consultés, les recueils d'illustrations d'Herrade de Landsberg et d'Hildegarde de Bingen semblent irremplaçables même si, là aussi, en dehors d'une imprégnation, l'utilité n'est pas directe ou ne concerne que quelques éléments. En résumé, beaucoup de lectures pour peu de résultats directs.

Le nombre de sujets représentés dans ces quelques églises est très important et recouvre presque tous ceux rencontrés dans la région. Parmi les thèmes à représentations multiples, n'ont pas été rencontrés, par exemple, les femmes aux seins mordus par des serpents, pourtant assez nombreuses en Auvergne. Il est bien difficile de trouver d'autres exemples, ce qui prouve que le nombre de thèmes récurrents est finalement assez restreint. Par contre, les thèmes à représentation unique sont très nombreux, chaque église en comportant au moins un. Au départ, on avait pensé que ces images uniques pourraient caractériser le concepteur et permettre de l'identifier, mais c'est seulement à Saint-Nectaire que cela s'est avéré opérationnel, sans doute à cause de notre manque de culture, mais aussi du manque de documents historiques.

Lorsque l'on a essayé de trouver une organisation générale des sujets représentés sur les chapiteaux par rapport au bâtiment, seule la division en deux zones de la nef est apparue évidente, mais l'espace n'est pas toujours marqué de la même façon : à Notre-Dame-du-Port, ce sont les colonnes qui ne supportent rien qui séparent une partie occidentale très vide d'image, contenant seulement de la végétation et quelques têtes animales, de la partie orientale plus habitée, dont les sujets sont plus moralisateurs, impliquant des commentaires religieux ; à Saint-Pierre de Mozac, ce sont des paires de chapiteaux qui marquent les frontières ; à Saint-Nectaire, ce sont des éléments sculptés sur deux colonnes alors que les autres n'en possèdent pas. Cette répartition incite encore à penser à une division non pas utilitaire (on a vu que la porte latérale ouvre tantôt dans la première partie, tantôt dans la seconde), mais liée plutôt à une pensée traditionnelle concernant les significations du bâtiment-église : en avançant d'ouest en est, des étapes historiques sont symboliquement franchies, doublées des étapes de la vie spirituelle du chrétien. Cependant, pour trois églises nous ne connaissons pas la nef, il est donc bien difficile de savoir si les chœurs concentrés sur l'homme (par exemple le donateur à

Saint-Priest de Volvic ou l'homme comparé à un Minotaure à Saint-Médulphe de Saint-Myon) étaient précédés par le même type de graduation ou bien si la conception d'ensemble était différente.

C'est le programme général de Saint-Nectaire qui a été le plus intéressant à décrypter et qui a permis de proposer une hypothèse pour un concepteur et de revoir la chronologie des églises. Il faut évidemment garder à l'esprit qu'il ne s'agit que d'une hypothèse : l'église de Saint-Nectaire est ici posée comme la plus ancienne, alors que les conclusions des chercheurs précédents mettaient Saint-Pierre de Mozac à l'origine de tout. Envisager qu'une pensée soit annoncée dans la nef puis développée dans le chœur est particulièrement intéressant. L'ensemble est plausible mais il faudra, dans les recherches futures, essayer de confirmer ou d'infirmer les éléments. Quant à la proposition concernant le chœur de Notre-Dame-du-Port, c'est par l'analyse des sujets traités sur les sculptures que nous avons rejoint L. Bréhier qui était arrivé au même résultat en examinant l'architecture : le même personnage de Sammaël qu'à Bourges, l'Assomption de la Vierge comme sur les sculptures de la fin du XII^e siècle, la mise en valeur du donateur par l'expression de ses vertus qui se généralise également tardivement. Autant d'arguments iconographiques à ajouter aux arguments architecturaux. Mais là aussi, trouver d'autres éléments seraient nécessaires. Il faut évidemment ne pas oublier que ce sont les travaux de Jean Wirth, sur la datation qui ont ouvert une voie : ses hypothèses ont incité à se poser des questions et à revoir toute la chronologie.

D'autres pistes se sont ouvertes et d'autres questions sont à examiner. Par exemple l'importance de l'abbaye de La Chaise-Dieu est apparue primordiale, hors il n'en a jamais été question dans les études précédentes. Peut-être y a-t-il à travailler dans ce sens : s'intéresser aux sculptures des églises qui en dépendent, suivre la trace des moines-bâisseurs qui en proviennent, chercher sur place des indices sur l'ancienne église romane, etc. Non pas pour rechercher des modèles artistiques mais plutôt pour envisager que son rayonnement ait pu poser les conditions d'une création iconographique.

Quant à l'étude iconographique elle-même, ont été expérimentées ici les limites des connaissances d'une seule personne, qui doit essayer à la fois de connaître les sculptures mais aussi les textes, et qui parfois a fait confiance au hasard des rencontres. Penser à un travail interdisciplinaire pourrait enrichir le propos. Il faudrait aussi pouvoir constituer une base de données complète sur les sculptures romanes de l'Auvergne, à la façon de celles déjà en cours ailleurs, ce qui permettrait d'avoir une vue d'ensemble et offrir la possibilité de comparaisons plus nombreuses. On a vu combien des recensements, tels que ceux qu'ont effectués Pierre et Pascale Moulier sur les églises du Cantal, sont précieux pour les chercheurs. Nous pensons avoir participé modestement à cet inventaire, en photographiant et intégrant à notre étude l'ensemble des sculptures des églises étudiées. Ces dernières années, les historiens ont bien compris l'intérêt des recherches regroupant l'aspect historique, l'archéologie et l'étude du bâti mais, à mon sens, il manque l'aspect concernant la culture, la pensée qui a dicté ces ensembles même si, récemment, cet aspect semble bien commencer à être pris en compte plus largement. Étudier les textes, même s'il s'agit d'une partie très modeste et surtout sans avoir au départ des lignes directrices, a donné quelques résultats intéressants, espérons que cette piste pourra être suivie plus complètement. Il faudrait aussi, une fois repérés les auteurs-clefs, lire certaines œuvres complètement. De plus en plus de sermons et d'exégèses sont traduits ce qui va permettre d'atteindre plus facilement la pensée des religieux contemporains des sculptures.

Nous ne prétendons pas avoir fait du nouveau, les études récentes que nous avons citées tout au long de ce travail ont apporté leur contribution à la compréhension des images. Nous entendons seulement participer à la longue chaîne qui, de la simple identification des thèmes bibliques est arrivée, ces dernières années, à intégrer successivement le contexte monumental, social et pour finir les textes qui sont actuellement largement sollicités. Placé dans cette optique, ce travail a voulu

démontrer aussi la richesse de l'iconographie des églises romanes d'Auvergne, région privilégiée par la conservation de nombreux sites.