

La sculpture romane Entre unité et diversité

I L'unité des formes de la sculpture

1. *Les prémices de l'art roman*

Au cours du XI^e siècle, du linteau de Saint-Génis-des-Fontaines au porche de Saint-Benoît-sur-Loire, on assiste à la **résurrection du décor monumental sculpté et à l'essor d'une sculpture figurative**. D'abord conçue comme un simple ornement autonome plaqué sur le corps de l'édifice, la sculpture s'est peu à peu étroitement associée à sa structure pour souligner, de ses jeux d'ombre et de lumière, les points forts ou les articulations essentielles de l'architecture. À partir des dernières années du XI^e siècle et au cours du XII^e siècle, elle **s'empare ainsi des meilleurs emplacements**, où elle s'épanouit, caractérisée par sa profusion et ses qualités plastiques.

Immédiatement visible, **la sculpture assure aussi, lorsqu'elle prend l'aspect d'un décor figuré, un rôle didactique nouveau**.

- Accueillant les fidèles aux porches des églises ou accompagnant la méditation des moines dans le recueillement des cloîtres, **elle met en images pour eux, dans la pierre ou le marbre, la Bible, les Évangiles, les vertus, l'intercession de la Vierge ou l'exemple des saints**, qu'elle oppose au péché originel, aux vices, au monde démoniaque infernal et monstrueux. (thème de la bible des pauvres *Biblia pauperum*)
- Les images s'organisent autour du **thème de la lutte du bien et du mal**, pour prendre parfois la forme des visions saisissantes du **Christ de l'Apocalypse ou du Jugement dernier**.
- **L'homme est au centre de cette lutte dont il est l'enjeu**. Il est partout présent, élu siégeant dans le sein d'Abraham ou damné précipité dans l'enfer, être fragile et nu aux prises avec des monstres ou créature privilégiée de Dieu, représentée dans la noblesse quotidienne de sa vie rythmée par les saisons. **L'imaginaire roman repose donc aussi sur un véritable humanisme**.

2. *L'épanouissement*

a. Quelques exceptions

L'épanouissement de la sculpture romane est un phénomène propre à tout l'Occident à l'exception relative :

- Du **Saint Empire**, attaché au maintien de la tradition ottonienne
- De **l'ordre de Cîteaux**, par principe. Fondé en 1098 et conçu à l'écart de la corruption des villes, l'ordre rejette tout luxe inutile. **Sa spiritualité incarnée par l'ascétisme intransigeant de saint Bernard n'autorise guère que la construction d'édifices dépouillés où tout décor superflu est proscrit**. Mais les conventions annuelles du chapitre de l'ordre qui fustigent les désobéissances prouvent l'isolement d'une telle démarche.

b. Des caractères communs

Diverse dans le temps et plus encore dans l'espace, **la sculpture romane présente paradoxalement un certain nombre de caractères communs qui constituent son unité profonde**.

i. Sources

Ses **sources** sont toujours les mêmes ; seule leur alchimie diffère.

- À **l'Antiquité** sont empruntés directement les formes du chapiteau corinthien, du pilastre cannelé, les motifs d'imbrications, les rosettes, les grecques ou les oves, les réminiscences d'un nu, d'une attitude ou d'une composition en frise continue.
- De **l'Orient**, accessible avec les **croisades**, ou de l'Espagne islamisée, sont importées les images étranges d'une faune inconnue et l'élégance calligraphique des caractères arabes. Les éléphants affrontés sur un chapiteau d'Aulnay-de-Saintonge ou les caractères pseudo-coufiques des portes de bois sculpté du Puy s'inspirent ainsi de tissus ou d'objets orientaux. Les entrelacs et les motifs de vannerie constituent autant de résurgences ponctuelles de l'art insulaire, comme dans les écoinçons de la nef de la cathédrale de Bayeux.
- **La vie quotidienne et les fabliaux fournissent aussi d'inépuisables ressources**. À Anzy-le-Duc, deux vieillards se querellent en se tenant par la barbe et, sur le tympan de Saint-Ursin de Bourges, trois registres superposent les travaux des mois, une scène de chasse qui se déroule à la manière d'une frise de sarcophage antique et, à la partie supérieure, trois scènes du Roman de Renart.

Tous ces éléments interviennent ensemble dans la sculpture romane ; s'ils se **juxtaposent** parfois simplement, bien plus souvent ils se fondent complètement en une synthèse accomplie comme au tympan central de Vézelay.

ii. Fonctions

L'unité de la sculpture romane tient aussi à sa **fonction**. Elle est en général distribuée aux points clés de l'architecture : sur les chapiteaux qui assurent la transition entre les supports et les parties hautes, les corniches qui lient murs et toitures, les porches et les portails qui matérialisent l'entrée des édifices.

Cette adéquation parfaite à l'architecture contraint la sculpture à se soumettre à la forme que détermine sa place, à ce que l'on appelle, à la suite d'Henri Focillon, la « loi du cadre ». C'est elle qui casse, contourne, étire ou rabougrit les corps et les figures pour les adapter le plus exactement possible à la forme, pour la remplir le plus complètement possible, comme, à Souillac, le célèbre prophète Isaïe.

La « loi du cadre » préside ainsi à d'étonnantes métamorphoses.

- À Notre-Dame-de-Pommier à Beaucaire, le Christ et les apôtres, réunis pour la Cène, s'étirent en une longue frise horizontale.
- Sur le tympan de l'ancienne abbatale Saint-Bénigne de Dijon au contraire, la Cène s'organise dans le demi-cercle du tympan.
- Ailleurs encore, à Issoire, la Cène fait le tour complet d'un chapiteau sur lequel la nappe dessine une sorte de collerette médiane.

iii. Styles

Il existe enfin des **critères stylistiques** communs qui permettent de parler d'un « style roman » indépendamment de sa qualité.

- **L'horreur du vide est générale**, au risque, parfois, comme à Sainte-Marie-des-Dames de Saintes ou dans certaines façades de l'ouest de la France, d'un véritable « pullulement ».
- **Mais le sens l'emporte généralement sur le signe. Les détails inutiles sont gommés, les éléments significatifs privilégiés, les mouvements accentués, au détriment du réalisme mais au profit d'une plus grande lisibilité.**

Ces critères stylistiques sont particulièrement sensibles dans le traitement du corps humain.

Ex : L'Ève d'Autun provient du linteau de l'ancien portail nord de la cathédrale où elle faisait face à un Adam disparu. Sa position couchée s'adapte parfaitement au cadre allongé du linteau, sa tête et sa main projetées en avant, ses jambes repliées de profil, son buste de face. Lorsque, enfin, on s'attarde sur son visage, tous les éléments constitutifs de celui-ci sont immédiatement identifiables, mais le traitement presque cubiste de sa tête ovale sans pommettes et de ses yeux agrandis lui confère une puissance singulière.

Paradoxalement, cette unité stylistique profonde de la sculpture romane s'exprime avec une extraordinaire diversité dans le temps comme dans l'espace.

II Diversité de la sculpture

1. Aspects généraux de la diversité et nuances préliminaires

Dans certaines régions, le Languedoc ou la Bourgogne, la veine s'épanouit dès les premières années du XIIe siècle et tend à se tarir au milieu du siècle. Dans d'autres, au contraire, la Provence notamment, le développement est plus lent, pour n'atteindre son apogée qu'à la fin du siècle, tandis que le Saint Empire ne cède guère à la tentation romane avant l'aube du XIIIe siècle. **La sculpture romane a certainement connu aussi une évolution dans le temps**, mais il manque le plus souvent les jalons qui uniraient dans une région donnée les premières expériences aux œuvres les plus mûries.

Enfin, la langue des sculpteurs romans présente presque toujours un accent régional bien reconnaissable, au point qu'on peut proposer un regroupement cohérent des œuvres au sein d'une même aire géographique. Ce classement en grandes régions artistiques doit cependant être nuancé. **Des échanges sont toujours possibles, qui dépassent l'étroitesse de ce découpage.**

Les chapiteaux de l'église de Plaimpied (Cher) présentent de telles analogies avec ceux de Nazareth en Palestine que l'on peut penser au même atelier, sinon au même sculpteur itinérant.

Ex : le développement de la sculpture du Maître de Cabestany. Sur le tympan de l'église de Cabestany, près de Perpignan, sont représentés divers épisodes de l'Assomption de la Vierge ; **le style très personnel du Maître de Cabestany** - grands yeux obliques percés d'un coup de trépan,

longues mains plates aux doigts cylindriques, drapés antiquisants - se retrouve non loin de là, à Saint-Hilaire, dans l'Aude, sur une cuve de marbre représentant le martyr de saint Sernin, mais aussi au-delà des Pyrénées, sur le relief du Christ marchant sur les eaux provenant du monastère de San Pere de Roda (musée de Barcelone), et jusqu'en Toscane sur un chapiteau du déambulatoire de l'abbaye de Sant-Antimo, près de Sienna. **Il n'est pas non plus nécessaire d'insister sur le rôle qu'a pu jouer le pèlerinage de Compostelle dans l'élaboration de la sculpture languedocienne et espagnole.**

2. *Le Languedoc et l'Espagne*

a. *Le Languedoc, de Saint-Sernin de Toulouse à l'abbaye de Moissac*

Le Languedoc et l'Espagne sont deux des foyers les plus riches et les plus précoces. À Toulouse, tout paraît commencer avec le **chantier imposant de la basilique Saint-Sernin**.

Le sculpteur Gilduin est l'auteur de l'autel commandé pour la consécration du chœur en 1096 et sans doute des sept grandes plaques aujourd'hui remployées dans le tour du chœur.

Aux origines de la sculpture toulousaine, le Christ en majesté et les anges dus à Gilduin transposent encore dans le marbre des modèles d'ivoire ou d'orfèvrerie, mais avec une ampleur nouvelle qui dissimule la technique rudimentaire de la taille en réserve sur fond de cuvette.

Vers 1100 s'achèvent les travaux du cloître de Moissac. Les chapiteaux, les dix grandes plaques rectangulaires des piles et la célèbre dalle de l'abbé Durand s'apparentent par leur technique et leur style aux œuvres de Gilduin.

Une étape décisive est franchie avant **1118** avec la **porte Miégeville de Saint-Sernin**. La composition s'organise avec logique autour de l'Ascension du Christ au tympan que contemplant, au linteau, les apôtres. L'agitation générale des figures, la plénitude des visages, les drapés calligraphiques réinterprètent avec une sorte de bouillonnement caractéristique les modèles antiques.

Ex : Vers 1110-1130, l'atelier du porche de Moissac marque l'aboutissement et l'apogée de la sculpture languedocienne. L'ampleur du programme iconographique centré autour de la vision du Christ de l'Apocalypse est logiquement distribuée dans les différents éléments constitutifs du portail - tympan, trumeau, piédroits et porche. Les lignes pures et sinueuses des draperies à l'exécution raffinée et le haut-relief, parfois presque détaché du fond, animent d'un frémissement intense l'ensemble des sculptures et transforment en souffle épique l'obsession du mouvement propre à la sculpture languedocienne.

Les prophètes Isaïe et Osée de Souillac, les portails de Carennac ou de Beaulieu, celui de la cathédrale de Cahors appartiennent au même courant, mais atteignent rarement dans leur détail à l'intensité dramatique du portail de Moissac et, dès le milieu du XII^e siècle, ce grand art s'essouffle.

b. *L'Espagne romane : un prolongement du Languedoc*

Les liens naturels de la sculpture languedocienne et espagnole rapprochent les chapiteaux de Jaca et le portail des orfèvres de Saint-Jacques-de-Compostelle exécuté sans doute peu après 1100, de la porte Miégeville de Toulouse et expliquent la parenté des chapiteaux de Saint-Étienne de Toulouse avec ceux du cloître de Pampelune ; ils posent aussi le problème très débattu de l'antériorité de l'une par rapport à l'autre.

3. *La Bourgogne clunisienne et cistercienne*

L'essor de la sculpture bourguignonne, très précoce également, est lié au chantier de **l'abbatiale de Cluny dont les travaux furent entrepris en 1088 et se prolongèrent dans le premier quart du XII^e siècle**. Les chapiteaux du tour du chœur se remarquent par leur *iconographie savante, leur raffinement, la souplesse du modelé et la liberté d'interprétation des sources antiques, affranchie de toute contrainte*.

Ce style prend toute son ampleur, dans le deuxième quart du XII^e siècle, sur les tympanes et les chapiteaux de **Vézelay** où le graphisme des drapés devient lyrisme, et sur le tympan du porche de **Saint-Lazare d'Autun** où le sculpteur **Gislebertus** l'interprète par une élongation presque démesurée des figures. Mais ce style s'exaspère bientôt au milieu du XII^e, siècle pour atteindre, au tympan de Charlieu, une sorte de frénésie « baroque » et tomber dans la profusion et l'excès.

4. *L'Ouest du Poitou à l'Auvergne*

a. *Le Poitou*

La profusion caractérise la sculpture de l'ouest de la France.

L'ornementation s'y étend à toute la façade dont celle, somptueuse, de **Notre-Dame-la-Grande de Poitiers** demeure l'archétype. L'exubérance inventive s'y déploie et s'y multiplie jusque dans les moindres détails finement ciselés telle une broderie, et dans les rangées de statues qui remplissent niches et fausses arcades.

Elle atteint même les élévations latérales ou les clochers, puisant à toutes les sources possibles son vocabulaire décoratif, d'une prodigieuse étendue, qu'elle répète inlassablement. La tendreté des calcaires locaux utilisés rend ce luxe en partie compréhensible.

b. L'Auvergne

En revanche, la dureté des schistes, des laves et des granits d'Auvergne explique le **caractère très particulier et la relative rareté de la sculpture auvergnate**, cantonnée aux chapiteaux ou réfugiée dans de modestes linteaux en forme caractéristique de bâtière. Les admirables chapiteaux de Mozat, de Clermont-Ferrand ou ceux d'Issoire montrent des personnages vigoureux et trapus, aux têtes volumineuses et aux mâchoires puissantes. Leurs drapés aux arêtes émoussées témoignent aussi de la difficulté du sculpteur face au matériau. **Point de grands tympan sculptés à l'exception de celui de Conques**, à la limite méridionale du Massif central, consacré au Jugement dernier, où s'amplifie et s'épanouit le style sobre et mesuré de l'Auvergne.

5. Vallée du Rhône et Provence

Dans la vallée du Rhône et la Provence, où l'essor de la sculpture n'est pas antérieur au milieu du XIIe siècle, **l'inspiration antique est particulièrement sensible**. Elle s'étend non seulement aux formes et au décor, mais aussi parfois au style. Des architraves où courent des compositions en frises remplacent les linteaux à la façade de Saint-Gilles du Gard ou à Saint-Trophime d'Arles et surmontent des pilastres et des colonnes dans des **porches composés comme des arcs de triomphe antiques**.

6. L'Italie

Le poids des traditions antiques est aussi évident en Italie.

a. L'Italie du Nord

Toutefois, dans le nord de la Péninsule s'y superpose l'héritage du **premier art roman**. Les façades s'agrémentent souvent de **petits reliefs narratifs** sculptés en tableautins qui se répartissent de part et d'autre d'un porche en forme de baldaquin reposant sur des colonnes soutenues par des lions, comme à Modène, au début du siècle, où travaille le sculpteur Wiligelmo ; à Ferrare, où Nicolo, vers 1140, est l'auteur du baldaquin, et à Saint-Zénon de Vérone, où il fait déborder le programme iconographique du baldaquin sur la façade.

Au cours du XIIe siècle, sur la façade de Saint-Michel de Pavie se développe parallèlement une **sculpture ornementale de motifs archaïsants** zoomorphes et d'entrelacs disséminés un peu au hasard sur les façades, type de décor dont l'influence se laisse percevoir jusqu'en Allemagne.

Dans la seconde moitié du siècle, l'Italie du Nord se laisse aussi toucher par l'art du sud-est de la France qui préside à la genèse du style de Benedetto Antelami, auteur de la descente de croix de la cathédrale (1178) et des célèbres Saisons du baptistère de Parme où se glisse une recherche naturaliste toute particulière.

b. L'Italie centrale et du Sud

En Italie centrale, **l'inspiration antique toujours sous-jacente est tempérée, notamment aux portes du baptistère de Pise, par l'élégance des modèles byzantins**.

Mais en Italie du Sud et en Sicile se combinent les **influences byzantine, arabe, orientale, introduites par les croisades, et française, apportée par les Normands**. Un art somptueux et orientalisant s'y développe dès la fin du XIe siècle à Salerne, à Amalfi, à Cefalu, à Palerme et à Monreale dont le cloître, à la fin du XIIe siècle, assure la synthèse colorée.

