

Influence de l'art carolingien sur la sculpture de quelques grands maîtres romans d'Auvergne et du Rouergue

Térence Le Deschault de Monredon
 Universitat Autònoma de Barcelona
 terencedemonredon@gmail.com

RÉSUMÉ

Par le passé, les spécialistes ont été attentifs à l'impact de l'art antique sur l'élaboration de la sculpture auvergnate et plus particulièrement dans le cas de l'abbaye de Mozac, laquelle, comme l'a démontré S. Swiechowski (*Sculpture romane d'Auvergne*), servit de modèle pour la majeure partie de la sculpture du diocèse de Clermont. Le présent article souligne le rôle d'un autre type de modèles qui sont les modèles carolingiens. Tout d'abord, il convient de rappeler l'importance des fondations carolingiennes en Auvergne, ainsi que l'a bien montré A. Remensnyder dans son ouvrage *Remembering King Past*.

Ensuite, sont présentés des textes qui nous permettent de comprendre le type de formation reçue par les artistes romans. Ces textes mettent l'accent sur la culture cléricale des sculpteurs romans et sur la forte probabilité que nombre d'entre eux aient été issus du clergé ou de sa sphère d'influence.

Par conséquent, nous savons que les artistes romans devaient avoir accès à des œuvres d'art carolingiennes —comme des manuscrits ou des ivoires— conservées dans les trésors d'églises. Quelques exemples pertinents ont donc été choisis afin de démontrer la force des liens entre l'art carolingien et la production de certains sculpteurs d'Auvergne et du Rouergue. On peut en conclure qu'il faut reconsidérer le rôle des sources carolingiennes dans une région où la signification des fondations carolingiennes fut de première importance durant le XI^e siècle.

Mots-clés:

art roman; art carolingien; sculpture; modèles; Auvergne; Rouergue; formation des artistes; culture cléricale

ABSTRACT

The influence of Carolingian art on some great Romanesque sculpture masters in Auvergne and Rouergue

Scholars have long been aware of the influence of ancient art on the works of sculpture of Auvergne, particularly those of the Mozac Abbey, which, as Swiechowski demonstrated, served as a model for most of the sculpture found in the Clermont diocese. This article highlights the role of another type of models: the Carolingian models.

The article first provides an overview of the Carolingian foundations in Auvergne and examines some texts to shed light on the training received by the Romanesque artists. These texts emphasize the clerical culture of the Romanesque sculptors, and the likelihood that most of them originated from the clerical sphere.

We show that the Romanesque artists had access to Carolingian artwork in the church treasures, such as manuscripts or ivories. Some relevant examples are selected to demonstrate the strength of the links between Carolingian art and the production of some Romanesque sculptors from Auvergne and Rouergue. We conclude that the role of Carolingian sources should be reconsidered in a region where the Carolingian foundations were of primary importance during the eleventh century.

Keywords:

Roman art; Carolingian art; sculpture; models; Auvergne; Rouergue; artistic training; clerical culture

Dans un récent article¹ Jean Wirth faisait remarquer l'importance des sources antiques dans la sculpture de l'abbatiale de Mozac et en déduisait une date d'exécution haute, puisque, disait-il, si d'une manière générale les prétentions à la romanité étaient caractéristiques du sud de la Loire au XI^e siècle, elles étaient remplacées vers la fin du siècle, sous l'influence de la réforme grégorienne, par des références aux temps carolingiens. Cette intéressante constatation s'appuie sur la teneur des textes dont le ton semble changer vers la fin du siècle². Alors que l'on insistait auparavant sur les racines romaines de l'Auvergne, laquelle avait résisté avec force aux invasions barbares, les attributions de fondations à des souverains carolingiens se faisaient tout à coup plus fréquentes. Alors que le haut clergé auvergnat, qui jusque-là avait fait en sorte de conserver son indépendance par rapport au pouvoir capétien, commençait à rechercher l'aide des rois de France contre le pouvoir local du comte d'Auvergne, les références textuelles aux souverains francs ou à la période carolingienne se multipliaient dans les chartes attestant des origines des différents centres ecclésiastiques.

Comme l'a bien montré Amy Remensnyder³, les différents souverains invoqués jouent chacun un rôle distinct dans la recherche d'un acte fondateur de valeur. Par exemple, Clovis est considéré comme le premier roi chrétien de la Gaule — faisant en quelque sorte figure de Constantin gaulois — et c'est en tant que premier roi franc chrétien que ses dons à l'égard des communautés religieuses sont particulièrement valorisés. Ses campagnes militaires contre les Wisigoths au sud de la Loire peuvent être assimilées à des proto-croisades et ses fondations apparaissent comme les premières de la Gaule

gouvernée par un roi chrétien. Sa mention dans une charte sert avant tout à attester de l'ancienneté de la fondation. Charles Martel, quant à lui n'est jamais invoqué. En revanche, son fils Pépin le Bref l'est très souvent en Auvergne et dans le Midi. Là encore, comme Clovis, c'est son rôle d'initiateur — en l'occurrence de fondateur de la dynastie carolingienne — qui fait de lui un roi symboliquement parfaitement adéquat pour fonder (ou plus souvent refonder) églises et monastères. Sa présence militaire dans les régions méridionales de la Gaule à partir des années 760 pour combattre le duc d'Aquitaine Waïfré fait de lui un souverain franc qui a quitté son domaine septentrional pour agrandir son royaume vers le sud, de sorte que sa présence réelle sur les terres d'Auvergne et d'Aquitaine est à l'origine de légendes dans lesquelles il participe en personne à des cérémonies de consécration⁴. Il s'agit généralement d'églises qui viennent d'être détruites au cours du conflit qui l'oppose à Waïfré et auxquelles il offre une nouvelle fondation. Par exemple à Mozac, l'église est rebâtie à son initiative avec les pierres provenant de la destruction des murailles de Clermont⁵. De sorte que de tels actes témoignent clairement du rattachement des communautés religieuses concernées aux souverains carolingiens et implicitement aux Capétiens. Quant à Charlemagne, il fait figure de fondateur idéal en tant qu'empereur chrétien partant en croisade en Espagne et fondant sur son passage une multitude d'églises. Sa légende, rapportée dans l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi*, plus connue sous le nom de *Pseudo-Turpin*, sert de base à la création de faux diplômes liés à une figure légendaire exceptionnelle⁶.

Parmi les chartes de fondations la plupart sont des faux revendiquant un acte initiateur

imaginaire et prestigieux⁷. De sorte que les références —certaines réelles, d'autres imaginaires— aux rois francs et surtout aux temps carolingiens sont nombreuses en Auvergne. Ainsi, la figure de Charlemagne comme généreux donateur apparaît pour Conques dès le premier quart du XI^e siècle sous la plume de Bernard d'Angers et elle est accompagnée de celles de Clovis, de Pépin le Bref et de Louis le Pieux. Dans la *Vita* de saint Léonard de Noblat, rédigée vers 1030, le saint apparaît comme un familier de Clovis, lequel lui fait don de terres sur lesquelles il puisse fonder un monastère⁸. La fondation monastique de Blesle, entre 850 et 885, est attribuée à Ermengarde, mère de Guillaume Le Pieux, lequel fut abbé laïc de Saint-Julien de Brioude, dont la fondation du prieuré est confirmée en 825, peu après sa création⁹. À Ébreuil, les moines poitevins de Saint-Maixent furent installés au début du X^e siècle dans l'ancien palais d'hiver de Louis le Pieux, délaissé par ce dernier un siècle plus tôt, lorsqu'il devint empereur¹⁰. Deux diplômes forgés, l'un dans les années 1090 et l'autre dans le courant du XII^e siècle, attribuent à Pépin le Bref la fondation de l'abbaye de Figeac¹¹. La fondation de l'abbaye d'Aurillac revient au comte Géraud d'Aurillac en 885. Cunibert, prévôt de Saint-Julien de Brioude, fonde en 936 l'abbaye Saint-Marcelin de Chanteuges. La cathédrale de Clermont est reconstruite et consacrée sous l'épiscopat d'Étienne II (937-984), l'abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire est consacrée en 940 mais sa fondation est attribuée à un roi Pépin¹² et le monastère de Ris et le prieuré de Saint-Pourçain remontent au dernier quart du X^e siècle¹³.

Les origines que les fondations auvergnates revendiquent, puisées dans un premier temps dans la romanité, puis attribuées aux souverains francs, s'accompagnent de références à l'art antique, tardo-antique, mais aussi carolingien. La difficulté serait de déterminer dans quelle mesure les sculpteurs romans qui ont œuvré en Auvergne et aux alentours pouvaient, ou voulaient, distinguer ces différents types de sources. Étant donné que, d'une part, les références se mêlent dans les mêmes ensembles et d'autre part, que l'art carolingien fait lui-même référence à l'Antiquité, il paraît fort probable que les modèles furent indistinctement utilisés dans l'intention de faire référence à un lointain passé indifférencié, dont le prestige et la spécificité est de toute manière intimement lié à l'idée de *romanitas*¹⁴.

Concernant les sources de l'art des sculpteurs romans d'Auvergne, Zygmunt Swiechowski avait insisté sur l'importance des œuvres gallo-romaines et paléochrétiennes, consacrant un chapitre entier de son ouvrage sur la *Sculpture*

romane d'Auvergne à ce sujet¹⁵. Rappelant les travaux précédents de Louis Bréhier¹⁶, il avait approfondi la question en proposant un certain nombre de comparaisons inédites et en classant les emprunts aux œuvres antiques par thèmes. Mon propos n'est pas de remettre en question les liens évidents que l'art roman auvergnat entretient avec l'art antique —et plus particulièrement tardo-antique— et qui ont parfaitement été démontrés. Je voudrais simplement émettre l'hypothèse selon laquelle ces œuvres ne furent pas les seules à fournir des modèles aux sculpteurs auvergnats et la place des sources carolingiennes devrait sur ce point être reconsidérée. Le caractère fortement antiquisant de l'art carolingien pourrait être regardé comme un obstacle à une telle recherche, mais il n'en est rien. En effet, les comparaisons choisies, tant sur le plan iconographique que stylistique, l'ont été avec les éléments les moins antiquisants d'œuvres allant du VIII^e siècle au commencement du XI^e siècle. Pour les cas les plus tardifs, ils perpétuent la tradition mise en place sous Charlemagne et c'est la raison pour laquelle ils ont été pris en compte. En outre, l'utilisation par les sculpteurs auvergnats des œuvres carolingiennes comme source d'inspiration s'explique par le type de formation que recevaient probablement ces artistes.

Plusieurs textes de la période romane mentionnent des sculpteurs ou des architectes dont le statut est clérical. Dans deux articles publiés en 2012, Manuel Castiñeiras arrive à la conclusion, à partir d'une série d'exemples, que les artistes, du moins au début de la période romane, devaient bénéficier d'une formation dans des centres ecclésiastiques comme des abbayes ou des cathédrales, sans forcément recevoir les ordres majeurs. De sorte qu'il serait juste d'employer à leur endroit le terme d'«*artiste-clericus*»¹⁷. Sur ce point, Manuel Castiñeiras rejoint Jean Wirth, lequel avait consacré à cette question plusieurs pages bien documentées dans *L'image l'époque romane*, plaidant pour une culture élevée de l'artiste, d'ailleurs nécessaire à la réalisation d'œuvres iconographiquement complexes¹⁸.

Il n'est pas inutile de rappeler brièvement l'existence d'un certain nombre de textes mentionnant de tels artistes-clercs. Pour ce qui concerne l'Auvergne, le célèbre *Songe de Robert, abbé de Mozac* rapporte qu'Étienne, évêque de la cathédrale de Clermont, avait à ses côtés un clerc nommé Alleaume, de naissance noble et doué pour les travaux d'orfèvrerie¹⁹. Ce document attribue à ce même Alleaume tant la célèbre statue de la Vierge d'or de Clermont, que la reconstruction de la cathédrale qui devait l'abriter.



Figure 1.
Saintes Femmes au tombeau, abbatale Saint-Pierre de Mozac, chapiteau déposé.



Figure 2.
Évangiles de Metz, plat de reliure supérieur, Bibliothèque nationale de France, manuscrit latin 9383.

Toujours en Auvergne, c'est un moine de l'abbaye de La Chaise-Dieu, Guinamandus, qui fut sollicité en 1077 par le chanoine Étienne Itier pour se rendre à la cathédrale de Périgueux afin de sculpter le tombeau de saint Front. L'œuvre était suffisamment admirable pour que le fameux *Guide du pèlerin*, cinquième livre du *Liber sancti jacobii*, en donne une description plus d'un demi-siècle après qu'elle fût achevée.

Deux exemples parmi d'autres démontrent que cette pratique n'est pas propre à l'Auvergne. Vers 1100 survint une dispute en Avignon entre le chapitre de la cathédrale Notre-Dame des Doms et les chanoines de l'abbaye de Saint-Ruf. Le premier accusait les seconds de retenir parmi eux un jeune clerc qu'un chanoine de la cathédrale d'Avignon avait éduqué dans l'art de peindre²⁰. Les archives nous apprennent également que Geoffroy de Champ-Allemand, évêque d'Auxerre de 1052 à 1076, établit trois prébendes pour des chanoines passés maîtres dans l'art de la peinture, de l'orfèvrerie et de la confection de vitraux²¹. On se souvient également du cas de l'archidiacre Acceptus, qui œuvra dans les Pouilles dans le second quart du XI^e siècle et laissa son nom dans une inscription gravée sur la chaire de la cathédrale San Sabino de Canosa, dans les Pouilles²².

Nous constatons donc que la formation des artistes chargés d'exécuter des œuvres figuratives —il n'est fait mention ni de maçons, ni de charpentiers— se faisait sans doute, du moins au XI^e siècle, principalement dans des

centres ecclésiastiques. La prolifération d'inscriptions dans la sculpture romane, notamment de signatures, qui disparaissent à la période gothique est un argument de plus en faveur de l'artiste lettré, ou du moins ayant reçu une éducation suffisante pour lire et écrire un tant soit peu le latin. En outre, comme le rappelle Jean Wirth, plusieurs cas nous montrent que si l'Église rencontrait des laïcs doués pour l'art, elle s'empressait de leur dispenser une culture cléricale et cherchait à les intégrer à ses congrégations²³. Par conséquent, ces hommes avaient accès aux œuvres que renfermaient les abbayes ou les cathédrales et en particulier aux manuscrits, aux ivoires et aux pièces d'orfèvrerie. Une proportion importante de ces œuvres devait remonter aux trois siècles précédents. Il paraît donc naturel que ces objets, d'origine carolingienne ou dans la continuité de son style, aient servi de modèles pour les artistes et que l'on en retrouve des traces dans la production sculptée du XI^e siècle. Malheureusement, une grande partie de l'art carolingien détenu par ces grands centres ecclésiastiques a disparu, mais il est tout de même possible de proposer des rapprochements entre des œuvres qui, bien que n'ayant pas été produites dans les mêmes régions, ont pu d'une part circuler en raison de leur dimensions favorisant le transport et d'autre part être copiées.

J'aimerais en premier lieu revenir sur les conclusions de Jean Wirth à propos de l'art antiquisant de Mozac, car si elles sont tout à fait

justes d'un point de vue des thématiques effectivement empruntées pour une large part à l'Antiquité, il me semble néanmoins que, d'un point de vue stylistique, il est possible d'avancer des comparaisons avec des œuvres carolingiennes. Cela ne diminue en rien la pertinence de sa démonstration, puisque les œuvres carolingiennes auxquelles je vais faire référence pouvaient très bien être considérées par les moines de Mozac comme le produit des premiers temps du christianisme, étant donné leur caractère fortement antiques.

La visite des saintes femmes au tombeau retiendra d'abord mon attention. Outre l'iconographie de la scène qui est à rapprocher de l'iconographie carolingienne du thème, comme cela a déjà été remarqué²⁴, plusieurs détails stylistiques rappellent l'art carolingien. Le manteau qui recouvre la tête semble être posé sur une autre coiffe ceignant le front, aussi bien pour la première et la troisième femme de Mozac (figure 1), que dans plusieurs ivoires carolingiens, en particulier celui du plat supérieur des Évangiles de Metz (Paris, Bnf, ms. lat. 9383) où le détail est particulièrement visible dans le vêtement porté par les allégories de l'Église et de la Synagogue, à droite de la crucifixion (figure 2). On remarquera également que les drapés tombent en formant dans les deux cas de grands plis concentriques qui disparaissent au niveau des jambes pour laisser place à des surfaces planes moulant le corps, rythmées par de longs plis verticaux. La partie basse du vêtement se casse en formant des plis en queues d'arondes, lesquels se sont déplacés au-dessus des pieds chez le Maître de Mozac, alors qu'ils étaient situés entre les pieds de tous les personnages féminins représentés sur l'ivoire messin. De plus, le bord du manteau de tous ces personnages se retourne sur lui-même, formant un léger bourrelé plus épais, comme un ourlet tourné vers l'extérieur. Enfin, la manière de froncer la manche de la seconde des Saintes Femmes, grâce à une série de courts plis parallèles au bord de la manche, se rencontre de façon similaire sous le ciseau de l'ivoirier messin.

Outre le vêtement, la lourdeur des visages est également tout à fait proche. Le front est court, les larges joues sont pourvues de pommettes arrondies soulignées par deux rides obliques qui encadrent, au-dessus d'un fort menton arrondi, une petite bouche aux commissures tombantes.

Le plat de reliure des Évangiles de Metz peut servir à un dernier rapprochement, d'ordre iconographique cette fois. La posture de l'ange descendant du ciel pour délivrer saint Pierre, sur le chapiteau dédié à cet épisode dans l'abbatiale de Mozac (figure 3), rappelle dans ses grandes lignes, bien qu'avec moins de souplesse, le symbole de l'évangéliste Matthieu plongeant



Figure 3.
Délivrance de saint Pierre (détail), abbatiale Saint-Pierre de Mozac.

vers ce dernier dans l'angle supérieur gauche de l'ivoire (figure 2). On notera la position de la main gauche de l'ange de Mozac de laquelle on pourrait croire qu'un livre vient d'être retiré, ce même livre que tient le symbole de Matthieu.

Une autre série de rapprochements concerne le maître ayant œuvré au tympan de l'abbatiale de Conques et dont on retrouve la main (sinon celle d'un disciple très fidèle) sur les scènes de la Passion à la porte des Orfèvres de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle²⁵. Ce sculpteur a pour habitude de représenter le Christ pourvu de grandes moustaches tombantes, les oreilles haut placées et décollées, retenant en arrière des cheveux légèrement ondulés, traités en larges mèches striées (figure 4). Cette description pourrait s'appliquer au Christ en croix du plat de reliure des Évangiles de Metz, déjà évoqué, mais aussi à la plupart des représentations du Christ sculptées par les ivoiriers messins de la période. On constatera de plus une manière assez similaire de creuser la face inférieure du bras pour faire ressortir le biceps. Le Christ de la Flagellation de la porte des Orfèvres, dont la tête présente les caractéristiques qui viennent d'être décrites, est vêtu d'un pézizonium fermé d'un gros nœud sur le devant, duquel tombe un large pan de tissu dont le bas rejoint, de manière incohérente, la bordure inférieure du vêtement en formant une sorte d'oméga aplati (figure 5). La même incohérence, traitée de la même façon fait se joindre, dans l'ivoire messin, la retombée du pan central du tissu et son bord inférieur sur le vêtement du crucifié.

Toujours à Conques, le souverain qui prend place au sein du cortège des élus (dans lequel on a depuis longtemps proposé de voir Charlemagne²⁶) est représenté comme un souverain



Figure 4.
Christ du Jugement, abbatale Sainte-Foy de Conques, tympan.



Figure 5. *Flagellation du Christ*, porte des Orfèvres, cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle.

carolingien (figure 6). On peut aisément le comparer aux représentations de souverains du IX^e siècle, à la différence près qu'il porte une barbe et les cheveux longs tombant sur la nuque. La mode carolingienne est aux cheveux courts et la barbe n'est pas portée par les empereurs (du moins dans leurs représentations), sinon par le Christ ou des souverains appartenant à des temps révolus, comme en témoigne la figure du roi David sur un ivoire du troisième quart du IX^e siècle conservé au musée du Bargello à Florence²⁷. Le souverain de Conques est à rapprocher de la statue de Charlemagne qui se dresse dans la l'abbatiale Saint-Jean de Müstair et dont des caractéristiques identiques ont conduit à une datation très controversée, fluctuant entre le IX^e et le XI^e siècle, justement en raison de son aspect carolingien²⁸ (figure 7). Se retrouvent le même vêtement constitué d'une tunique courte et de la chlamyde, ainsi que le même visage barbu aux longues moustaches tombantes. De sorte que, s'il s'agit bien d'une œuvre de la fin du XI^e siècle, comme a proposé de le démontrer Jean Wirth avec de bons arguments, il s'agirait d'un cas comparable d'imitation du style carolingien²⁹. Dans les deux cas, la tunique un peu trop longue, tombant au-dessous du genou et la barbe trahissent une méconnaissance des

habitudes réelles en matière de représentation des empereurs carolingiens. Pour ce qui est de la couronne du souverain de Conques, elle est la copie quasi exacte de celle portée par la statue équestre de bronze dite «de Charlemagne» conservée au Louvre et peut-être réalisée à l'initiative de Dorgon, archevêque de Metz, vers 870³⁰. Ces rapprochements semblent confirmer que l'on a voulu évoquer dans le cortège des élus un généreux donateur franc, soit Clovis, soit Charlemagne, soit Louis le Pieux ou encore Pépin d'Aquitaine, tous étant mentionnés par la *Chronique de Conques* pour leurs libéralités envers l'abbaye. Le plus probable est cependant qu'il s'agisse de Charlemagne en raison du prestige de son règne et des reliques et reliquaires qu'il légua à l'abbaye, en particulier le fameux «A» désignant cette dernière comme la première parmi les abbayes de son empire et donc la plus chère à son cœur³¹.

Enfin, deux détails iconographiques troublants peuvent s'expliquer par la copie mal interprétée d'œuvres carolingiennes. Dans le haut du tympan apparaissent les figures du soleil et de la lune de part et d'autre de la croix portée par deux anges (figure 8). Ces personnifications, habituellement présentes dans les crucifixions plutôt que dans les jugements derniers, tiennent



Figure 6.
Souverain dans le cortège des élus, abbatale Sainte-Foy de Conques, tympan.



Figure 7.
Figure de souverain, abbatale Saint-Jean de Müstair.

dans leurs mains deux objets étranges comportant un manche duquel sort un faisceau évasé ressemblant vaguement à une corolle de fleur stylisée et que l'on aurait pu prendre pour des *flabelli*. En réalité, il s'agit probablement du fouet ou martinet que tiennent les allégories du soleil et de la lune lorsqu'elles conduisent des chars, comme sur le plat de reliure en ivoire aujourd'hui remonté sur le *Livre de péricopes* d'Henri II (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452), mais provenant probablement de la reliure du *Codex aureus* ou tétraévangile offert par Charles le Chauve à Saint-Emmeram de Ratisbonne en 893 (Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000)³² (figure 9). L'objet prend dans les deux cas une forme très similaire, mais perd tout son sens à Conques où les chars ont disparu. Pourtant, le même type d'instrument était connu à l'époque romane, puisqu'on en trouve un exemplaire identique dans les mains d'un des soldats de la flagellation sur le chapiteau de la Passion dans l'église de Saint-Nectaire. Il est possible que le modèle soit passé par une pièce telle que le cabochon en cristal de roche conservé à l'Augustinermuseum de Fribourg-en-Brisgau, sur lequel une Crucifixion est représentée en intaille. Dans cette œuvre de la fin du IX^e siècle, les personni-

fications du soleil et de la lune sont représentées en buste et tiennent toujours ce même objet qui pourrait éventuellement être compris ici comme une torche (figure 10). En effet, ce sont bien des torches que portent ces mêmes figures sur le plat de reliure en ivoire réalisé vers 900 et attribué à Tuotilo, représentant le Christ en gloire entouré de séraphins, du tétramorphe, des quatre évangélistes et des personnifications du soleil, de la lune, de la terre et de l'océan (Saint-Gall, Stiftbibliothek, cod. 53). Mais il est peu probable que le Maître de Conques se soit servi d'un modèle aux flambeaux étant donné la forte courbure qu'il donne aux objets tenus par ses personnages et qui caractérise bien la souplesse du martinet.

Un autre détail renforce la probabilité que le Maître de Conques ait utilisé comme source d'inspiration une crucifixion carolingienne. En effet, l'ange qui soutient le bras droit de la croix sur le tympan de Conques porte sur son bras gauche deux étranges bandes, dont l'une retient le tissu de sa manche (figure 8). Or, dans le même ivoire carolingien précédemment cité (Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452), l'ange de droite appuyant sa main sur le sommet de la croix, est équipé d'une bande similaire, très vraisemblablement pour soutenir la



Figure 8.
Anges portant les Arma Christi, abbatale Sainte-Foy de Conques, tympan.



Figure 9.
Livre de Péricopes d'Henri II, reliure du *Codex Aureus*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452.

partie basse de son vêtement, comme le montre le mouvement du drapé qui semble accroché à cette bande (figure 9). Il s'agit là d'un élément du costume suffisamment rarement représenté dans l'iconographie romane pour que le doute ne soit pas permis quant au type de modèle dont il provient.

Une autre source carolingienne pourrait être repérée à Conques dans l'Annonciation du bras nord du transept de l'abbatiale. Le caractère monumental de la sculpture en haut-relief, encore rare à cette époque, n'est pas sans rappeler les figures de stucs qui ornent la façade intérieure de la chapelle lombarde de Santa Maria in Valle, à Cividale et qui sont datées, selon les spécialistes, entre le VIII^e siècle et le début du IX^e siècle³³. Plus précisément, dans les deux cas les figures féminines présentent un visage un peu lourd et arrondi, une position frontale



Figure 10.
Crucifixion, cabochon de cristal de roche, Augustinermuseum, Fribourg-en-Brisgau.

avec le haut du corps légèrement tourné et la tête de trois-quarts, les avant-bras formant plus ou moins un angle droit et un vêtement similaire couvrant la tête et surtout retombant en un vaste pli central arrondi, entre les bras. Le bas de la robe est animé de longs plis verticaux, tombant vers de gros pieds. Bien évidemment, la comparaison ne peut se poursuivre dans le détail, mais l'idée d'ensemble est bien la même. Or la présence de stucs antérieurs à la construction du XI^e siècle de l'église Saint-Aignan d'Orléans³⁴ et le réemploi dans la crypte de la cathédrale de Clermont de transennes carolingiennes vraisemblablement, en stuc, démontrent, si cela était nécessaire, l'utilisation de cette technique dans deux constructions carolingiennes qui n'existaient déjà plus quand œuvrait le sculpteur de Conques, mais dont il aurait pu avoir connaissance par d'autres monuments comparables encore debout.

Une pièce étrange qui a posé des problèmes de datation doit être mentionnée, car elle oblige à tenir compte des jalons intermédiaires dans la transmission des formes de l'art carolingien. L'œuvre est conservée au musée Fenaille de Rodez et provient de la cathédrale de cette même ville. Il s'agit d'une plaque en marbre de dimension moyenne (52 cm de haut sur 44 cm de large) représentant un Christ trônant dans une double mandorle en forme de



Figure 11.
Christ en gloire, fragment de l'autel de Deusdedit (?), Rodez, musée Fenaille.



Figure 12.
Christ en gloire, *Bible de Vivien* ou *Première bible de Charles le Chauve*, Bibliothèque nationale de France, manuscrit latin 1, fol. 329.

huit, tenant dans sa main droite un petit objet circulaire qui pourrait être une hostie ou évoquer le globe terrestre³⁵ (figure 11). Il revient à Georges Gaillard d'avoir mis en parallèle, pour des raisons iconographiques, ce Christ avec les exemples carolingiens de la *Bible de Vivien* (Bnf, lat. 1, fol. 329) (figure 12), des Évangiles de Lothaires (Bnf, lat. 266, fol. 2v.) et du *Sacramentaire de Metz* (Bnf. Lat 1141, fol. 6)³⁶. Cependant, les liens stylistiques sont eux aussi évidents et en particulier l'étrange façon de dessiner un vaste pli circulaire sur le ventre du Christ, en forme de diaphragme d'appareil photographique. Le procédé est commun à la sculpture ruthénoise et aux enluminures tourangelles (existant également, mais moins marqué, dans le *Sacramentaire de Metz*). Il est en revanche curieux de constater l'insistance avec laquelle le sculpteur de Rodez répète ce motif sur le torse et les épaules du Christ, ce qui inciterait à penser que le modèle est interprété à une époque où il n'est plus compris, puisque le rôle de cet élément giratoire dans le prototype est de marquer le volume du ventre. Or la sculpture en creux du relief produit l'effet inverse.

Outre les éléments iconographiques mentionnés par Georges Gaillard (la double mandorle, l'hostie, le livre, les pieds posés asymétriquement), d'autres détails rapprochent ces

œuvres. Par exemple la barbe à deux pointes séparées, caractéristique des manuscrits tourangeaux et dont la sculpture appuie le caractère bifide par la division en deux mèches bien distinctes. La forme ovale du tissu épousant le genou gauche du Christ dans les manuscrits tourangeaux est répétée dans le relief de Rodez, mais sur les deux genoux, accentuant un effet de symétrie dans le vêtement que les enluminures cherchaient précisément à éviter.

L'abbé Vialettes et le chanoine Bousquet proposèrent une restitution de l'autel primitif de la cathédrale dans laquelle le relief en question servait d'*antependium* à la table de marbre attribuée par une inscription à l'évêque Deusdedit³⁷. La table d'autel en question fait partie d'une série étudiée par Paul Deschamps dont les exemplaires s'échelonnent de la fin du IX^e siècle au début du XI^e siècle. Cette fourchette chronologique correspond donc parfaitement à l'épiscopat de Deusdedit de 961 à 1004. Cependant, Georges Gaillard, tout en soulignant le caractère exceptionnel du relief sculpté, refusait de le dater si tôt et se ralliait à l'hypothèse de Bousquet qui proposait de voir dans l'inscription un faux du milieu du XI^e siècle «visant à effacer le souvenir d'un évêque simoniaque»³⁸. La raison avancée était que les chapiteaux soutenant la table d'autel relèvent du style de ceux de Saint-Géraud d'Aurillac



Figure 13.
Chapiteau à masques, abbatale Saint-Pierre de Mozac.

ou encore du chevet et du portail nord de Conques. Or l'église Saint-Géraud d'Aurillac fut consacrée en 972 par Etienne II de Clermont et le chantier de Conques a pu commencer dès 1030. C'est aussi le même type de chapiteaux que l'on retrouve dans l'abbatale de Saint-Pierre de Roda, consacrée en 1022³⁹. Par conséquent, le seul obstacle qui retient de dater le Christ de Rodez autour de l'an Mil est que nous n'avons aucun point de comparaison pour une œuvre figurative aussi évoluée à cette époque. Mais comme le faisait remarquer Georges Gaillard, nous n'avons pas davantage de points de comparaison stylistique plus tard⁴⁰. Dès lors, si ce relief est bien contemporain de la table et des chapiteaux qui l'accompagnent, il n'y a pas de contradiction à le dater de l'épiscopat de Deusdedit ou au plus tard de la première moitié du XI^e siècle.

Si cette datation est exacte, cela ferait de ce relief un jalon dans la transmission des modèles carolingiens. Il semble évident que la source en est une enluminure des années 840 environ, mais que le modèle est suffisamment éloigné dans le temps pour que son objectif esthétique ait pu être mal interprété. En effet, il est frappant de voir comment le sculpteur de Rodez s'approprie certains éléments du vêtement qui pour l'enlumineur étaient destinés à donner du relief et à briser la symétrie en accentuant le mouvement oblique du drapé, et comment il les réorganise de façon à créer une symétrie verticale forte tout en étant incapable de se servir de la troisième dimension de son support pour donner du volume là où il était simplement suggéré en deux dimensions. Comme je l'ai déjà fait remarquer, on peut constater qu'à l'inverse des intentions de l'enlumineur, les plis en diaphragmes sont sculp-



Figure 14.
Signe des gémeaux, chevet de l'abbatale Saint-Austremoine d'Issoire.

tés en creux, procurant l'effet inverse à celui escompté à l'origine. Quoi qu'il en soit, cet *antependium*, en utilisant des formules provenant d'œuvres carolingiennes, les transmettait du même coup aux artistes qui voyaient l'autel de la cathédrale de Rodez.

Dans le même ordre d'idées, si la volonté d'offrir un aspect antiquisant à la sculpture paraît évidente pour les chapiteaux de la nef de Mozac, la source des modèles est plus difficile à préciser. Lorsque l'on considère par exemple les chapiteaux corinthiens à masques (figure 13), ils reprennent bien des formules antiques, mais se rencontrent également dans des œuvres ottoniennes comme, entre autres, l'évangélaire d'Otton III, où ils soutiennent l'architecture encadrant le portrait du souverain (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 23) ou encore dans le *Livre de Péricopes d'Henri II* (Munich Bayerische Staatsbibliothek Clm 4452, fol. 18), tous deux enluminés à la Reichenau entre la fin du X^e siècle et le début du XI^e siècle. De la même manière, le zodiaque qui orne l'extérieur du chevet de l'église Saint-Austremoine d'Issoire comporte des figures très antiquisantes, en particulier les gémeaux, dénudés sous une chlamyde attachée sur l'épaule, chacun appuyé à une lance (figure 14). Or de telles figures apparaissent soit dans les *Aratea*, comme celui enluminé à l'abbaye de Saint-Omer au X^e siècle et conservé à la bibliothèque municipale de Boulogne (ms. 188, fol. 30), soit sur de petits objets en ivoire, tel ce coffret reliquaie conservé à Munich, au Musée national de Ba-



Figure 15.
Coffret reliquaire, Munich, Bayerisches Nationalmuseum.



Figure 16.
Ange terrassant le dragon, église de Saint-Nectaire.

vière, et daté de la fin du X^e siècle. Au-dessus des apôtres est sculpté un zodiaque dont plusieurs représentations de signes peuvent être rapprochées de celles d'Issoire, en particulier les gémeaux, nus sous leur chlamyde et tenant une lance (figure 15).

Ces quelques exemples, qu'une étude plus approfondie pourrait sans doute multiplier, obligent à se demander dans quelle mesure les modèles utilisés par les sculpteurs antiquisants du XI^e siècle ne proviennent pas aussi d'objets des IX^e et X^e siècles, à la fois plus proches dans le temps et plus maniables, donc plus faciles à copier que des éléments d'architecture antique. Cette hypothèse est confortée par le fait que la plupart de ces objets étaient conservés dans des trésors d'églises et que nous savons par ailleurs que les sculpteurs talentueux du XI^e siècle étaient très vraisemblablement formés dans des centres ecclésiastiques. Réhabiliter les sources carolingiennes ne signifie pas qu'il faille abandonner l'idée de sources datant de l'Antiquité, mais simplement que d'autres modèles possibles étaient plus accessibles et sans doute, dans certains lieux, présents en plus grand nombre.

En outre, étant donné que les œuvres carolingiennes se prêtent à des comparaisons tant sur le plan iconographique que stylistique et que la plupart des éléments empruntés ne visent pas à imiter l'Antiquité, il est permis d'en conclure que ces objets servaient régulièrement de modèles. La qualité de leur exécution sur des supports précieux, certainement très appréciée des artistes romans, suffirait à expliquer leur sollicitation fréquente. Il paraît découler d'un procédé assez logique que les clercs formés à reproduire des scènes figuratives ou historiées par le dessin et la sculpture l'aient été en s'entraînant à copier des objets considérés comme

exemplaires, au sein des ateliers monastiques ou cathédraux. Peut-être le travail d'enluminure précédait-il celui de la sculpture en bas puis en moyen et haut-relief, mais quoi qu'il en soit, les textes semblent indiquer que ces artistes-clerics maîtrisaient plusieurs techniques.

On pourrait objecter que les comparaisons proposées ici mettent en relation des objets produits et conservés loin de l'Auvergne et du Rouergue. Effectivement, peu d'objets de l'époque carolingienne ont survécu dans les trésors de ces églises, à l'exception notable de divers éléments du trésor de Conques. Pourtant, ceux qui sont parvenus jusqu'à nous suffisent à prouver que de tels objets étaient bien présents dans cette aire géographique. Ainsi, j'ai préféré utiliser à plusieurs reprises le plat supérieur de la reliure des Évangiles de Metz (Bnf, latin 9383) plutôt que celui de l'évangélaire conservé dans l'église auvergnate Sainte-Croix de Gannat, bien que ce dernier provienne d'un centre de production comparable et soit très proche dans sa composition, car l'état de conservation de l'ivoire provenant du trésor de la cathédrale de Metz et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale est bien meilleur que celui de Gannat⁴¹. Cependant les éléments stylistiques utilisés à titre de comparaison se retrouvent à l'identique sur les deux pièces et caractérisent ce qu'il est convenu d'appeler «la seconde école de Metz», laquelle correspond vraisemblablement à plusieurs foyers de production situés au IX^e siècle en Lotharingie⁴².

Les modèles peuvent également provenir d'une période relativement proche de celle de la réalisation de l'œuvre, dans la mesure où ils reproduisent eux-mêmes un style plus ancien qui leur confère sans doute un certain prestige. Ainsi, l'ange terrassant un dragon de l'église Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, co-



Figure 17.
Saint Michel terrassant le dragon, Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23630, p. 68.

pié et redoublé à Saint-Nectaire (figure 16), pourrait avoir pour prototype une enluminure du type de celle représentant le même thème dans un évangélaire copié à Lorsch dans le deuxième quart du XI^e siècle par *Odalricus peccator* d'après un manuscrit du maître du *Registrum Gregorii* datant de la fin du siècle précédent (Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23630, p. 68)⁴³ (figure 17).

En définitive, reconsidérer la place des modèles carolingiens dans la formation des artistes du XI^e siècle — et pas seulement en Auvergne — conduirait à préciser les sources d'inspiration des premiers grands sculpteurs romans qui marquèrent leur génération en créant des œuvres monumentales novatrices. En ce qui concerne l'Auvergne, la solution de continuité avec les sources n'est sans doute pas aussi importante que les datations proposées pendant longtemps l'ont laissé entendre⁴⁴. L'originalité avec laquelle quelques sculpteurs de génie ont su s'approprier ces modèles et les réinterpréter, en a fait des candidats idéaux pour l'exportation d'un style nouveau, lorsque, dans le dernier quart du XI^e siècle, l'évêque et le chapitre de Compostelle se tournaient vers la France pour rencontrer des sculpteurs capables de créer en Galice un monument d'une beauté exceptionnelle, capable d'impressionner toute la chrétienté et de concurrencer Rome⁴⁵.

1. J. WIRTH (2013), « Le décor antiquisant de l'abbatiale de Mozat », dans *Ars auro gemmisque prior* : Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet, Turnhout, Brepols, p. 317-324.
2. A. G. REMENSNYDER (1995), *Remembering King Past : Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Ithaca, Londres, p. 108 et s.
3. Idem.
4. Par exemple, à Figeac. Cf. A. G. REMENSNYDER (1995), *Remembering King Past...*, op. cit., p. 136-137.
5. Ibidem, p. 140.
6. Entre autres, pour le rôle joué par la légende de Charlemagne sur l'assise d'une autorité particulière, voir F. LÓPEZ ALSINA (2013), « Diego Gelmírez, las raíces del *Liber Sancti Jacobi* y el Códice Calixtino », *O século de Xelmírez*, Saint-Jacques-de-Compostelle, p. 301-386 (p. 317 et s.).
7. A. G. REMENSNYDER (1995), « The Most Frequently Cited Legendary Sources », dans *Remembering King Past : Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Ithaca – Londres, p. 309 et s.
8. Ibidem, p. 119-120.
9. B. CRAPLET (1972), *Auvergne romane*, 4e éd., La Pierre-qui-Vire, p. 287.
10. Ibidem, p. 185.
11. A. G. REMENSNYDER (1995), *Remembering King Past...*, op. cit., p. 135-137.
12. Il s'agit au début de Pépin II d'Aquitaine, mais il se confond ensuite avec Pépin le Bref : ibidem, p. 138-139.
13. A. POITRINEAU (sous la direction de) (1979), *Clermont : Histoire des diocèses de France*, 9, Paris.
14. À propos de l'utilisation de l'idée de romanité dans l'art, voir S. SETIS (1984), « Continuità, distanza, conoscenza : Tre usi dell'antico », dans S. SETIS (sous la direction de), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. 3, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, p. 375-486.
15. Z. SWIECHOWSKI (1973), *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, p. 257-327.
16. L. BRÉHIER (1946), « Les traces de l'ancien art chrétien dans l'art roman auvergnat », *Cahiers Archéologiques*, t. 1, n° 1, p. 63-76.
17. M. CASTIÑEIRAS (2012), « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? : Apprentissage et *curriculum vitae* du peintre en Catalogne et en Toscane », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, p. 15-30 ; M. CASTIÑEIRAS (2012), « Clergue o laic ? : Algunes reflexions sobre l'estatus de l'artista i la qüestió de l'autoria a l'Europa romànica », *Medievalia*, 15, p. 83-87.
18. J. WIRTH (1999), *L'image à l'époque romane*, Paris, p. 61-72. Lui-même rappelle que la culture cléricale de l'artiste roman a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études dont : E. F. VAN DER GRINTEN (1969), *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*, La Haye ; A. LEGNER, « Illustres manus », dans *Ornamenta Ecclesiae*, vol. 1, p. 187-262 ; P. C. CLAUSEN, « Künstlerinschriften » dans *Ornamenta Ecclesiae*, vol. 1, p. 263-276 ; P. SKUBISZEWSKI (1985), « L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 38, p. 133-179, et J. J. G. ALEXANDER (1992), *Medieval Illuminators and Their Methods of Works*, New Haven, Londres.
19. M. GOULLET et Dominique IOGNA-PRAT (1996), « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », dans *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, p. 382-405 : « Abebat namque penes se quendam clericum Adelelmum vocitatum nobilissime genitum, quem obtime idoneum omnique opere ex auro et lapide peritum cuncti nostri afines noverunt ».
20. Victor MORTET et Paul DESCHAMPS (1911-1929), *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age*, Paris, t. i, CXII, p. 305-308.
21. Ibidem, XXV, p. 92-93.
22. G. BERTELLI (dir.) (2002), *Le diocesi della Puglia centro-settentrionale : Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Eganathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste*, Corpus della scultura altomedievale, Spolète, p. 241 et s.
23. J. WIRTH (1999), *L'image à l'époque romane...*, op. cit., p. 65-66.
24. J. WIRTH (2013), « Le décor antiquisant de l'abbatiale de Mozat »..., op. cit., p. 321.
25. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon récent article « Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle : imitation, présence réelle et usage de l'imaginaire », dans *Ad Limina*, vol. 6, n° 6, 2015, p. 33-65.
26. J. BOUSQUET (1971), *La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles : Essai de chronologie comparée*, thèse de doctorat, Toulouse, p. 198 et 589, et L. BALSAN et Dom A. SURCHAMP (1974), « Le tympan », dans *Rouergue roman*, 2e éd., La Pierre-qui-Vire, p. 49. L'interprétation n'est pas reprise dans E. VERGNOLLES, H. PRADALLIER et N. POUSTHOMIS-DALLE (2009), *Conques, Sainte-Foy : L'abbatiale romane*, Congrès archéologique de France, p. 71-160 (p. 135).
27. J.-P. CAILLET (2005), *L'art carolingien*, Paris, p. 184-185.
28. Ch. SAPIN (2004) (sous la direction de), *Le stuc, visage oublié de l'art médiéval (Musée Sainte-Croix de Poitiers, 16 septembre 2004-16 janvier 2005)*, Paris-Poitiers, p. 217.
29. J. WIRTH (2004), *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, p. 82-83 ; J. WIRTH, « Die Bildnisse von St. Benedikt in Mals und St. Johann in Müstair », dans H.-R. MEIER, C. JÄGI, P. BÜTTNER (sous la direction de) (1995), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn : Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, p. 76-90.
30. J.-P. CAILLET (2005), *L'art carolingien*, op. cit., p. 161-162, souligne l'aspect composite de la statue et le fait qu'il faut plutôt y voir une « idéalisation du monarque franc » que le portrait fidèle d'un empereur en particulier.
31. Remensnyder opte également pour ce choix avec les mêmes raisons : A. G. REMENSNYDER (1995), *Remembering King Past...*, op. cit., p. 160-161.
32. J.-P. CAILLET (2005), *L'art carolingien...*, op. cit., p. 210.
33. Ch. SAPIN (2004) (sous la direction de), *Le stuc...*, op. cit., p. 180-181.
34. P. MARTIN (2010), *Les premiers chevets à déambulatoire et chapelles rayonnantes de la Loire moyenne (Xe-XIe siècles)*, Poitiers, thèse de doctorat, p. 58.
35. L'identification de cet objet circulaire à une hostie par G. Gail-

lard peut être mise en doute par les remarques de A.-O. POILPRÉ (2009), « La visibilité de Dieu dans les Bibles carolingiennes », dans J.-P. CAILLET et M.-P. LAFFITTE (dir.), *Les manuscrits carolingiens : Actes du colloque de Paris, Bibliothèque nationale de France, le 4 mai 2007*, Turnhout, p. 189.

36. G. GAILLARD (1974), « Le Christ en majesté du musée Fenaille à Rodez », dans *Rouergue Roman*, La Pierre-qui-Vire, p. 224-227.

37. VIALLETES, *Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron*, 1894-1899, et L. BOUSQUET (1948), *La cathédrale prégothique de Rodez*, Rodez.

38. G. GAILLARD (1974), « Le Christ en majesté du musée Fenaille à Rodez »..., op. cit., p. 227.

39. I. LORÉS (2002), *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, p. 68-69. L'auteur date les chapiteaux de Roda après la consécration de 1022 par comparaison avec Conques et Aurillac, ce qui nous entraîne dans un cercle vicieux, alors que les dates de consécration d'Aurillac et de Saint-Pierre de Roda plaident en faveur d'une date plus haute.

40. I. LORÉS (2002), *El monestir...*, op. cit. : « on ne trouve pour le dater, aucune comparaison précise dans la sculpture occidentale ».

41. L'ivoire de Gannat proviendrait, selon Craplet, de l'abbaye d'Ébreuil. B. CRAPLET (1972), *Auvergne romane...*, op. cit., p. 223.

42. *Trésors carolingiens : Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, cat. exp., Paris,

2007, p. 203-205, et J.-P. CAILLET (2005), *L'art carolingien...*, op. cit., p. 132-136, propose de voir derrière ces foyers des individus plutôt que des ateliers.

43. F. MÜTHERICH et F. WORMALD (1973), « Peinture », dans *Le siècle de l'An Mil*, Paris, p. 174.

44. À la suite des travaux de Louis Bréhier. Pour une discussion de la question voir en dernier lieu : J. WIRTH (2004), *La datation...*, op. cit. p. 235 et s.

45. M. CASTIÑEIRAS (sous la direction de) (2011), *Compostelle et l'Europe*, Compostelle, et M. CASTIÑEIRAS (2013), « Jaca, Toulouse, Conques y Roma : Las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano », in *O século de Xelmírez*, Saint-Jacques-de-Compostelle, p. 248-298.