

Grandes caractéristiques de la sculpture romane

L'art roman bouillonne, dans une recherche constante de perfectionnement mais non sans se retourner sur son passé, y prendre assise et y puiser son inspiration. C'est fondamentalement un art de la conciliation des contraires, de la tension entre passé et innovation, entre contrainte et liberté, entre réel et imaginaire, entre ordre et désordre.

Au cœur de l'art roman : la dialectique entre soumission et création

Soumission et obéissance régissaient l'univers médiéval. Ces deux notions se traduisaient dans le monde savant par un respect aveugle envers les autorités littéraires, l'autorité suprême étant la Bible. Tout ce qui venait du passé était revêtu d'une aura particulière si bien que le développement d'un esprit critique n'a pu s'amorcer que tardivement avec l'apparition au XIIIe siècle de la scolastique.

De la même façon que les savants, les artistes romans étaient soumis à l'héritage du passé, aux traditions artistiques et iconographiques et ont eu recours à des modèles. Ainsi s'expliquent dans l'art roman la fidélité aux traditions artistiques régionales, la répétitivité de formules iconographiques éprouvées et la rareté des formules iconographiques nouvelles, qui trahissent précisément un changement de mentalité. Tout écart, toute nouveauté artistique sortaient des cadres imposés par l'Eglise et constituaient un danger pour l'orthodoxie. Dans ces conditions, l'invention de l'artiste roman et son interprétation personnelle se sont situées aux limites des conventions imposées par le respect envers le passé. L'art et l'iconographie du Moyen Age s'y sont approprié les arts de l'Antiquité orientale, grecque et romaine, de l'Islam, de Byzance ou des Barbares dont les motifs leur ont été transmis au haut Moyen Age par l'intermédiaire des bijoux, des manuscrits anglo-saxons et irlandais, des ivoires et des textiles. L'iconographie romane, comme le style, est donc la synthèse d'apports culturels divers, pour cela à l'origine de créations originales et de l'invention de nouveaux modèles. L'imagier roman ne s'est effectivement pas contenté de recopier les modèles, démarche qui l'aurait conduit, sans distanciation ni historique ni artistique, à les affadir. Au contraire, en s'imbibant de cette tradition, il a tenté de l'adapter à son propre monde et à sa vision chrétienne de l'univers et a fait œuvre créatrice.

Un art entre contrainte et liberté

Si la plupart des arts ont survécu après la fin de l'Antiquité, la sculpture monumentale avait, elle, quasiment disparu. C'est pourquoi sa renaissance aux XI^e et XII^e siècles constitue un événement fondamental dans l'histoire de l'art occidental. Le mérite de l'art roman ne tient cependant pas seulement à cette redécouverte mais également à l'utilisation tout à fait originale qu'il en fit.

La principale caractéristique de la sculpture romane est qu'elle n'est pas un décor plaqué sur le mur, masquant la structure architecturale. Elle y est au contraire intégrée et met en valeur les articulations du lieu. Son originalité réside dans les rapports intimes qu'elle entretient avec l'architecture dont elle s'attache à souligner les points dynamiques. A l'époque romane, la sculpture prend place sur tous les points de liaison architecturaux - les chapiteaux, les corniches[*], les fenêtres et tous les éléments qui constituent le portail (tympans, linteau, trumeau, piédroits, claveaux[*], voussures, arcades[*], etc.) dont elle met en valeur la fonction portante en exaltant les lignes de tensions architecturales. Le sculpteur roman y fit déferler toutes sortes de figurations allant du décor abstrait à base d'entrelacs au cycle narratif le plus élaboré.

Le chapiteau historié est de ce point de vue une des créations majeures de l'art roman. S'il fut expérimenté dès l'Antiquité, l'art roman l'a porté à son sommet. Se servir de cet espace particulièrement circonscrit et peu propice à la figuration pour représenter des scènes souvent d'une grande complexité est une expérience originale mais éphémère qui ne vivra que le temps de l'épanouissement de l'art roman. Les chapiteaux d'abord végétaux, corinthiens et corinthiens, puis figurés et historiés accueillent rapidement des programmes iconographiques. Les solutions narratives, avec la progressive maîtrise de l'environnement, évoluent et gagnent en fluidité. Mais l'art gothique ne retiendra pas le chapiteau historié. En revanche, il donnera une longue postérité au portail où la figuration pourra se déployer sur tous les éléments qui le composent.

Le sculpteur roman était indifférent à la représentation de la réalité. La sculpture romane n'est pas, contrairement aux arts antique et carolingien, naturaliste. Le symbolisme et la contrainte de la « subordination au cadre », principe de base formulé par H. Focillon, prévalent. Le cadre roman est effectivement conçu comme un élément organisateur des compositions qui crée, allié au symbolisme, raccourcis et déformations des figures. La gageure des sculpteurs romans a été de dégager la figuration de cette contrainte, de maîtriser l'environnement, pour la laisser vivre pleinement et lui donner une humanité qui est la grande caractéristique de l'art gothique classique.



Chapiteau de colonne double provenant du cloître de la collégiale de Saint-Gaudens, *Les douze apôtres*, Toulouse, musée des Augustins. Cliché : © Daniel Martin.

Cependant, si la soumission au cadre prévalut tout au long de la période et est une des composantes essentielles de la sculpture romane, son développement n'a pas connu d'uniformité. La plus ou moins conformation à la loi de subordination au cadre ne peut pas exclusivement tenir lieu de repère chronologique et de critère de datation car certaines régions la suivirent plus longtemps que d'autres, ou bien l'abandonnèrent pour ensuite y revenir. L'observation de l'Antiquité fut un des facteurs de son effacement, notamment en Auvergne et en Bourgogne, où par exemple, les personnages des chapiteaux du déambulatoire de Cluny III attestent très tôt, dès 1110-1120, une libération du cadre : ils s'épanouissent effectivement librement sur des médaillons.

La sculpture romane est née d'une double contrainte : une contrainte architecturale car les figures sont soumises au cadre dans lequel elles prennent place et une contrainte ornementale car les figures sont combinées sur des schémas d'ornement étrangers à tout réalisme. La sculpture romane est par conséquent soumise à la fois à une contrainte externe - le cadre - et à une contrainte interne - la trame ornementale.

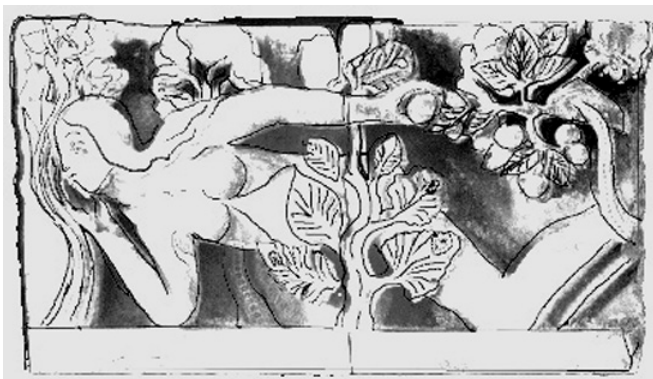
La recherche d'un cadre contraignant devint dès lors une des conditions nécessaires pour que s'expriment la créativité et la liberté des sculpteurs, d'où l'intérêt qu'ils portèrent à toutes les jointures dans l'édifice. Le chapiteau est le lieu complexe par excellence : sa surface est en effet réduite et délimitée et possède une trame interne de composition très riche dérivée du corinthien avec ses volutes, ses crochets d'angle et sa rosette centrale. Les sculpteurs ont réinterprété la complexité de son espace afin d'accueillir et surtout de déterminer toutes sortes de représentations figurées. L'accord entre la figure et son cadre, accord dans lequel les contraintes apparentes sont sources de liberté créatrice est donc au cœur du style roman.

Une iconographie entre réel et imaginaire

Dans la création romane, recherches stylistiques et innovations iconographiques sont indissociables. En effet, la soumission de la figuration à la rigidité de la structure d'accueil, inhérente au style roman, est aussi un des éléments constitutifs de l'iconographie romane. Elle a permis de réadapter un fonds iconographique ancien et a été paradoxalement le principe créateur d'un nouveau répertoire iconographique dont les monstres constituent l'aspect le plus novateur.

La subordination au cadre crée en effet un irréalisme des formes qui est éminemment propre à l'iconographie romane, avant tout pour des raisons idéologiques. L'irrespect des apparences sensibles est en effet caractéristique de l'époque romane. Les artistes ne s'attachaient pas à l'évocation d'une réalité qui, pour les hommes romans, n'avait pas de valeur en soi mais était le reflet des réalités du monde invisible. Le symbolisme primait. De fait, l'abandon de l'irréalisme et de son expression, la stylisation graphique, tradition issue de l'orfèvrerie barbare et des enluminures irlandaises et anglo-saxonnes, est révélateur du passage à l'humanisme gothique, qui s'amorce dès la moitié du XIIe siècle, et de la redécouverte de l'humain et de la nature.

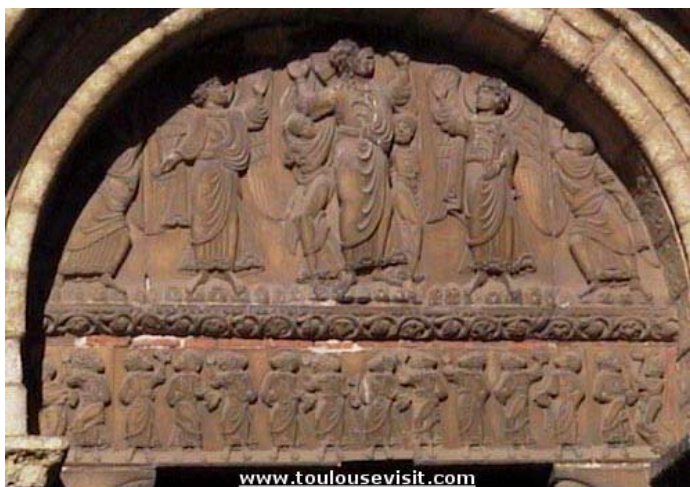
Dans ses conditions, le style roman, par la subordination au cadre et à la trame ornementale, répondait parfaitement à la conception romane du monde. Il générait nécessairement la déformation des figures et les allures disproportionnées et désarticulées qu'elles prirent souvent. Dans la sculpture romane, la morphologie des figures ne répond à aucune vraisemblance anatomique, l'artiste les allongeant ou les raccourcissant de manière à les plier au cadre architectural qui leur est imparti mais également en réponse à une hiérarchie symbolique. De même, la stylisation des formes dictée par des schémas ornementaux abstraits amène les figures à prendre des postures irrationnelles, très dynamiques. Le dynamisme de la ligne anime les plis des vêtements de telle sorte qu'ils ne correspondent pas à une vraisemblance corporelle mais à des schémas ornementaux abstraits. Cependant dans certaines régions sensibles à l'observation de l'Antiquité toujours présente dans les vestiges comme l'Auvergne et la Provence, cet irréalisme, ce côté conventionnel et schématique de la stylistique fut tempéré par un nouvel intérêt porté à l'humain qui rendit les formes plus stables.



Fragment de tympan du portail nord de l'église Saint-Lazare d'Autun : Eve
Dessin : Didier Michineau.

Malgré une relative continuité des traditions iconographiques depuis les premiers siècles du christianisme où elle se forgea, l'iconographie chrétienne s'est, à partir de l'époque romane et pour répondre aux exigences didactiques des programmes, structurée, diversifiée et enrichie. Outre un riche répertoire décoratif (motifs abstraits et géométriques, entrelacs, compositions végétales corinthiennes et corinthisantes, etc.), l'éventail thématique, large, contient une iconographie surtout riche d'animaux et de monstres, mais aussi de scènes narratives de caractère biblique, hagiographique, allégorique et mythologique. En marge de ces grands thèmes, l'iconographie romane a aussi fait une large place à une culture populaire qui s'est exprimée au travers d'images folkloriques, érotiques et grotesques qu'il n'est pas toujours aisé de déchiffrer en raison de leur caractère oral. Mais par-delà le foisonnement thématique, circonscrire l'iconographie romane revient à dire qu'elle est surtout épique, eschatologique (voir à eschatologie dans le glossaire), typologique (voir à typologie dans le glossaire), manichéenne et tératologique (voir à tératologie dans le glossaire).

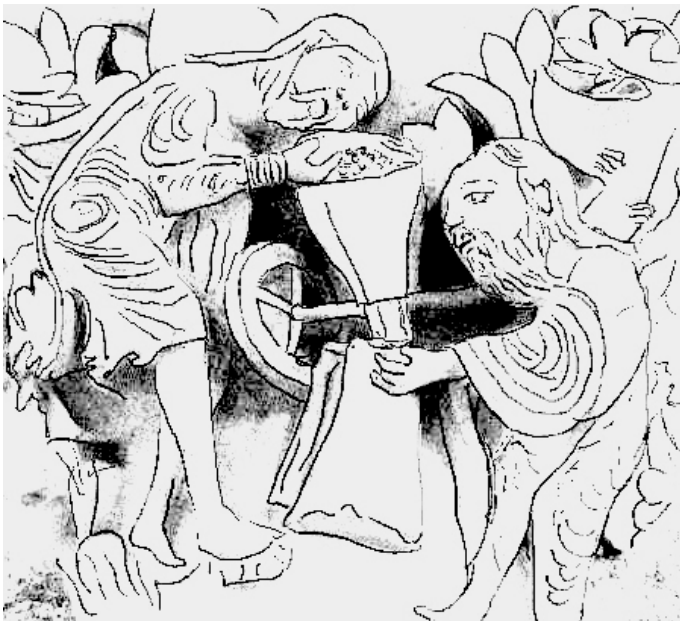
Elle est en premier lieu **eschatologique** car la période romane fut un moment d'attente intense de la fin des temps et de l'avènement triomphal du Christ. L'âge d'espérance, de désir de la Jérusalem céleste et de la tension vers le monde caché que furent les XI^e et XII^e siècles fut à l'origine du caractère **épique** de son iconographie, alors que le XIII^e siècle, tourné vers la personne humaine du Christ et l'humain, réconcilié avec la nature, produisit une iconographie anecdotique et que la fin du Moyen Age l'exacerba jusqu'à la dramaturgie et au pathos. Cette aspiration céleste s'est traduite par la représentation du surnaturel et du surhumain, de l'épopée des temps bibliques et surtout de l'épopée de la fin du monde. Les thèmes privilégiés furent nécessairement ceux de l'évocation du retour du Christ c'est-à-dire les *majestas domini* regroupant théophanies et visions eschatologiques telles que la vision de saint Jean à Patmos dans l'Apocalypse (ex : tympan de Moissac), l'Ascension du Christ (ex : porte Miègeville à Saint-Sernin), la seconde Parousie (ex : tympan de Charlieu) ou le Jugement dernier (ex : tympan de Conques, tympan d'Autun). Le caractère triomphal des théophanies domine opposant à un Christ-roi romain le Christ-juge gothique (ex : Notre-Dame de Paris).



Porte Miègeville de la basilique Saint-Sernin, Toulouse.

Cliché : © www.toulousevisit.com

Dans le dessein permanent de démontrer la parfaite économie du Salut et le déterminisme de la destinée humaine, les imagiers romans, s'inspirant des commentaires des Pères de l'Eglise, ont confronté **figures et préfigurations**, et surtout événements vétérotestamentaires et néo-testamentaires, suivant l'idée selon laquelle « **l'Ancien Testament, c'est le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau c'est l'Ancien dévoilé** » (Saint Augustin, *Cité de Dieu*, XVI, 26). Mais la typologie entre Ancien et Nouveau Testament, encore balbutiante à l'époque romane, ne fut pas aussi systématique que dans l'art gothique, telle qu'on la voit se mettre en place, et pour tout le Moyen Age, sur le vitrail de Saint-Denis, élaboré par Suger et réalisé vers 1145-1150, représentant le thème de l'*Arbre de Jessé*. Afin d'intégrer au dessein divin toute l'histoire humaine et de ne laisser aucune connaissance inexplicée, la concordance typologique s'étendait aussi au domaine hagiographique, profane et notamment païen avec la mythologie.



Basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vezelay Chapiteau De La Nef : *Le Moulin Mystique - Le Passage de l'ancienne à la nouvelle Loi, De Moïse à Saint-Paul.*

Dessin : Didier Michineau.

La symétrie et l'opposition sont donc des données que l'on retrouve de loin en loin dans toute l'iconographie romane. Le **manichéisme** en est probablement la forme la plus évidente. La notion de combat spirituel est en effet essentielle dans le monde roman. Le Royaume de Dieu y est perçu comme une citadelle perpétuellement assiégée par les forces du mal. L'idée de tentation est donc au cœur de la pensée romane. C'est pourquoi l'iconographie de la lutte entre le bien et le mal, le Christ et Satan, les saints et Satan, ou les anges et les démons est si abondante. C'est d'ailleurs à la période romane que le diable arrive sur le devant de la scène.



Eglise Saint-Lazare d'Autun, chapiteau provenant de la nef dépôt lapidaire : *La Pendaison de Judas*.
Dessin : Didier Michineau.

De ce manichéisme procède le formidable répertoire de **monstres** qu'a créé l'art roman et où il a pu exprimer, de façon débridée, ses peurs et ses angoisses. C'est un domaine que canalisa, en donnant la priorité à l'homme, l'art gothique en reléguant les monstres dans les recoins des édifices. Par monstre, il faut entendre aussi de manière générale le règne animal et tout ce qui relève d'une nature considérée, à l'époque romane, comme indocile, dangereuse et maléfique. Dans un monde sensible aux apparences, animaux réels et fabuleux ont, aux yeux des fidèles, autant d'existence les uns que les autres. Réel et imaginaire se mêlent inextricablement. L'animalité et la monstruosité constituaient les signes des réalités invisibles et passaient, de fait, pour les stigmates, dans le monde visible, de la malignité. De la même façon, les tares physiques passaient pour être le reflet de tares spirituelles et le péché s'exprimait par l'hybridation homme-animal. Les figures monstrueuses qui jalonnent l'espace de l'église, outre leur rôle indéniablement décoratif, étaient probablement perçues comme de multiples figures du mal accompagnant de leur regard malveillant et attentif au moindre écart le fidèle dans sa progression vers le Salut. Aiguiser sa vigilance en lui rappelant que les puissances du Mal règnent en maîtres en dehors du Royaume de Dieu, bref une fonction essentiellement dissuasive : tel était certainement le rôle du monstre dans l'église romane.

Des programmes iconographiques entre ordre et désordre

A l'art roman ne revient pas l'honneur d'avoir inventé le programme iconographique, qui prend racines dans l'art paléochrétien. La nouveauté qu'introduit l'art roman ne se situe pas non plus sur le plan de l'innovation iconographique, soumis qu'il est avant tout à des traditions ancestrales, mais réside dans le rôle qu'il confère aux images et conséquemment dans l'arrangement qu'il leur fait subir. L'édification des fidèles par les images est un aspect essentiel et inhérent à l'Occident médiéval latin. L'image doit aider à la connaissance des choses de la foi, être une introduction aux mystères chrétiens mais en aucun cas l'objet d'une dévotion comme dans la Chrétienté orientale. L'Occident latin rejette l'idolâtrie mais aussi l'iconoclasme.

La notion d'enseignement dévolue aux images a dominé tout le Moyen Age. Le pape Grégoire le Grand la formule et la fixe durablement, à propos de la peinture, dès 600 dans sa lettre à Serenus, l'évêque de Marseille : « (...) en effet la peinture est pour les analphabètes ce que l'écriture est pour ceux qui savent lire, parce que peuvent y lire ceux qui ne connaissent pas leurs lettres, c'est pourquoi surtout la peinture sert de leçon aux gens. »

La fonction pédagogique et didactique des images est réaffirmée de loin en loin tout au long du Moyen Age, notamment à l'époque carolingienne, au synode d'Arras en 1025 en réaction contre les hérésies populaires (rejet du crucifix, etc.) et jusqu'à Suger au XIIe siècle. Mais s'affirme de plus en plus aux XIe et XIIe siècles, au cœur de débats doctrinaux, une théorie des images. C'est alors que, rejoignant la conception byzantine effective dès l'an mil dans les pratiques dévotionnelles occidentales autour des statues (ex : statue-reliquaire de sainte Foy à Conques), l'image acquiert officiellement, un rôle de médiation entre visible et invisible.

Il ne faut pas non plus perdre de vue qu'une des missions essentielles de l'art est à l'époque romane d'orner l'édifice-microcosme, reproduction sur terre de la perfection céleste et relais symbolique avec le divin, et par la beauté matérielle d'honorer Dieu, à l'instar de la liturgie et de la musique. Ceci peut expliquer la position parfois incongrue des chapiteaux à des hauteurs où ils sont invisibles à l'œil nu, à l'exemple du programme savant des chapiteaux du déambulatoire de Cluny III. La puissance esthétique de ces églises autrefois vivement colorées et l'impact émotionnel que l'art put avoir sur les fidèles pour lesquels elles contrastaient avec leur terre quotidien, n'est pas non plus le moindre des aspects de la mission des images.

Néanmoins, « Bible d'images », « livre de pierre » sont souvent les expressions, depuis le romantisme, de Victor Hugo à Emile Mâle, et jusqu'à aujourd'hui, par lesquelles on qualifie les programmes iconographiques sculptés romans et gothiques, soulignant leur caractère pédagogique et induisant une lecture livresque de ses programmes. Le rôle de la sculpture figurative romane fut loin de se limiter à cette unique fonction pédagogique qu'il convient, au regard des différents usages et degrés de réception, de nuancer quelque peu. Une multiplicité des publics et des degrés de culture supposait en effet une interpénétration des niveaux de lecture qui selon les uns et les autres pouvaient être littéral, allégorique ou anagogique (voir anagogie[*]). C'est pourquoi, il n'y eut pas de programme propre à un groupe culturel. Le degré

de complexité du programme ne correspondait en rien à un public déterminé, à une destination consciente. De toute façon, seule une faible minorité, les clercs lettrés, avait la culture nécessaire pour comprendre la pensée théologique savante qui régissait parfois certains programmes. De fait, les cloîtres reçurent aussi bien des programmes historiés que des décors exclusivement végétaux ou à prédominance fantastique. Les programmes réservés à un public monastique n'étaient donc pas plus complexes et ne demandaient pas un niveau culturel et des connaissances théologiques supérieures à celles des populations laïques de fidèles. Inversement, les programmes les plus ambitieux du point de vue théologique furent le plus souvent offerts à la vue de tous. C'est le cas du portail de Moissac. Tout dépendait donc de l'approche qu'en faisait le fidèle, en fonction de son bagage culturel, mais pour l'Église toujours dans le but d'accroître son emprise et d'asseoir le dogme face à de perpétuelles contestations.

Les programmes sculptés, une des grandes innovations de l'art roman, connurent selon les régions des fortunes et des solutions diverses. Si les programmes de chapiteaux historiés ont foisonné en Bourgogne, dans la vallée de la Loire, le midi toulousain, l'Espagne et l'Italie, en revanche le nord de la France, la région anglo-normande et l'Empire ont conservé une conception ornementale des chapiteaux. Quant aux programmes de façade, ils ont connu diverses partis pris, entre la répartition sur le portail et le déploiement sur toute la façade comme en Poitou et en Saintonge. Mais quoi qu'il en soit, le Moyen Age roman a introduit une nouveauté radicale, riche d'avenir : la composition d'ensemble. A. Grabar qualifie d'ailleurs l'iconographie médiévale d'« iconographie des groupes ou du groupement », car c'est réunies que les figurations portent une pensée théologique.

L'association des images est donc primordiale dans la lecture d'un programme iconographique roman sculpté ou peint. Davantage que sur le mode linéaire, c'est-à-dire chronologique, la lecture des programmes romans se fait par associations thématiques suivant une logique propre à l'association d'idées. Ce mode de lecture correspond mieux en effet à une mentalité romane où présidait le symbolisme, et donc l'analogie, et où la fin dernière de l'image n'est pas tant l'enseignement que l'accès au divin. Les moines pratiquaient couramment, par la méditation et donc le processus de la réminiscence et de l'association d'idées, ces procédés de lecture. Comme la pensée méditative monastique, la lecture des chapiteaux et des portails se fondait donc sur le phénomène du souvenir, de la rétrospection et du réassemblage mentaux que, par sa simplicité, l'on peut prêter aux clercs comme aux laïcs. L'apparition de la scolastique va au contraire structurer une pensée qui à l'époque romane est dominée par l'illogisme et imposer une rationalisation que l'on observe sur les programmes sculptés gothiques. Dans ses conditions, la chronologie et l'ordre n'ont pas de raisons d'être dans l'art roman. C'est pourquoi, ils n'interviennent jamais de manière systématique, comme ce fut certainement le cas pour le cycle de la Passion de la Daurade.

Les images romanes perdent de toute façon de leur retentissement dès lors qu'on les lit seules, qu'on les retire de leur environnement proche et du voisinage d'autres images, mais aussi de leur contexte historique, liturgique, architectural et topographique.